ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE
CLASSE DES BEAUX-ARTS
Mémoires. — Collection in-8°. — T. II, fasc. 2.

GUILLAUME DUFAY

SON IMPORTANCE

DANS

L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE AU XVE SIÈCLE

PAR

Charles VAN DEN BORREN

MÉMOIRE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE



BRUXELLES
MAURICE LAMERTIN, LIBRAIRE-ÉDITEUR
58-62, Rue Coudenberg, 58-62

1926

N° 1351

Réimpression anastatique

LISTE DES PUBLICATIONS RÉCENTES DE L'ACADÉMIE

En vente chez MAURICE LAMERTIN, Éditeur, rue Coudenberg, 58-62, Bruxelles

N. B. — La Table des *Mémoires* (avec *Supplément*) 1772-1914, 2 volumes in-8° (260 + 33 pages) contient la liste des *Mémoires*, nos 1 à 1226. PRIX : **3 francs.**

Nos		Prix.
1259.	GLÆSENER, H., La Révélatrice d'un Peuple [Mme de Staël] (313 p. in-8°, 1921)	12 50
1260.	BERTRANG, A., Grammatik der Areler Mundart (463 p. in-8°, 2 fig., 1921)	15 00
1261.	VAN TIEGHEM, P., La Poésie de la Nuit et des Tombeaux, en Europe, au XVIIIe siècle (177 p. in-8°, 1921)	7 50
1262.	CUVELIER, J., Les origines de la fortune de la maison d'Orange-Nassau. Contribution a l'histoire du capitalisme au moyen âge (114 p. in-8°, 1 pl., 1921)	4 50
1263.	LEFÈVRE, J., Étude sur le commerce de la Belgique avec l'Espagne au XVIIIe siècle (194 p. in-8°, 1921)	6 00
1264.	BUTTGENBACH, H., Description des éléments, des sulfures, chlorures, fluorures et des oxydes des métaux du sol belge (70 p. in-8°, 39 fig., 1921)	3 50
1265.	ERNOULD, M., Recherches anatomiques et physiologiques sur les Racines respiratoires (52 p. in-8°, 23 fig., 1921)	2 50
1266.	VLIEBERGH, E., en ULENS, R., Het Hageland. Zijne plattelandsche bevolking in de XIXe eeuw (490 bl. in-8°, 1 kaart, 1921)	16 00
1267.	BRAECKE, M., Étude microchimique du bulbe d'ail (36 p. in-8°, 3 pl., 1921)	4 00
1268.	KEELHOFF, F., Théorie des courbes terminales du spiral (68 p. in-8°, 4 fig., 1921)	4 00
1269.	BUTTGENBACH, H., Description des minéraux du Congo belge (cinquième mémoire) (33 p. in-8°, 11 fig., 1921)	3 00
1270.	BIGWOOD, G., Le régime juridique et économique du commerce de l'argent dans la Belgique du moyen âge. 1re partie (683 p. in-8°, 1 tabl. hors texte, 1921) et 2me partie (497 p. in-8°, 1 tabl. hors texte, 1922)	50 00
1271.	VAN DOORSLAER, G., La vie et les œuvres de Philippe de Monte (310 p. in-8°, 3 fig. et 1 pl., 1921)	12 00
1272.	VANDEVELDE, A.-J.-J., Contribution à la documentation bibliographique de l'histoire quantitative de la calcination (31 p. in-8°, 1921)	1 50
1273.	NICOLAÏ, E., Étude historique et critique sur la Dette publique en Belgique (458 p. in-4°, 18 tabl. hors texte et 5 diagr., 1921)	35 00
1274.	HEYMANS, P., La détermination par la photo-élasticimétrie des surtensions dues à certaines discontinuités internes et à certaines variations de profil extérieur dans les pièces sous tension (32 p. in-8°, 14 fig. et 3 pl., 1921)	3 00
1275.	CASTEELS, L., Théorèmes sur les intersections de courbes algébriques planes (32 p. in-8°, 1922)	1 50
1276.	CESARO, G., Géométrie et cristallographie. Tous les polyèdres symétriques, non superposables ou superposables à leur image, centrés ou non centrés, peuvent être déduits d'un petit nombre de formes embryonnaires très simples, en n'employant que la droite comme élément de symétrie (53 p. in-4°, 40 fig., 1922)	4 00
1277.	GODEAUX, L., Sur les transformations birationnelles de Jonquières de l'Espace (75 p. in-8°, 1922)	4 00
1278.	KEELHOFF, F., La formule d'Airy et ses applications (64 p. in-8°, 1 fig., 1922)	3 00
1279.	GRAINDOR, P., Chronologie des Archontes athéniens sous l'Empire (306 p. in-4°, 1922)	15 00
1280.	DE JANS, La trajectoire d'un rayon lumineux dans un champ de gravitation à symétrie sphérique (41 p. in-8°, 1922)	2 50
1281.	MONTEL, P., Sur les Familles quasi normales de fonctions holomorphes (41 p. in-8°, 1922)	2 00
1282.	STEIN, H., Nouveaux documents sur Olivier de La Marche (70 p. in-4°, 1922)	5 00
1283.	LATHOUWERS, V., Recherches expérimentales sur l'hérédité chez *Campanula medium* L. (33 p. in-4°, 3 planches, 1922)	8 50
1284.	ERRERA, A., Sur les polyèdres réguliers de l'*Analysis situs* (17 p. in-8°, 2 planches, 1922)	1 50
1285.	ÉTIENNE, S., Le genre romanesque en France depuis l'apparition de la « Nouvelle Héloïse » jusqu'aux approches de la Révolution (442 p. in-8°, 1922)	20 00
1286.	CASTEELS, L., Études sur la génération des cubiques planes (49 p. in-8°, 1922)	2 50
1287.	DELATTE, A., La vie de Pythagore de Diogène Laërce (271 p. in-8°, 1922)	12 00
1288.	SIMAR, TH., Étude critique sur la formation de la doctrine des races au XVIIIe siècle et son expansion au XIXe siècle (403 p. in-8°, 1922)	18 00
1289.	CARPENTIER, F., Musculature et squelette chitineux. Recherches sur le comportement de la musculature des flancs dans les segments cryptopleuriens du thorax chez les Orthoptères (56 p. in-8°, 11 fig., 1922)	5 00
1290.	VANDEN DRIES, R., Recherches sur le déterminisme sexuel des Basidiomycètes (in-4°, 98 p., 8 planches et fig., 1923)	10 00
1291.	DE JANS, C., Sur le mouvement d'une particule matérielle dans un champ de gravitation à symétrie sphérique (98 p. in-8°, 1 fig., 3 planches, 1923)	6 00
1292.	VAN DE WALLE, H., Contribution expérimentale à l'étude des Composés halogénés en C_2 (69 p. in-8°, 20 fig., 1 tableau, 1923)	6 00
1293.	CESÀRO, G., Sur l'ellipse d'inertie du triangle. Formules générales donnant l'orientation et la grandeur de ses axes. Solution graphique du problème (81 p. in-4°, 24 fig., 1922)	12 00
1293bis.	CESÀRO, G., Ellipse d'inertie et ellipse du triangle dans les quadrilatères (23 p. in-4°, 7 fig., 1923)	

(Voir la suite à la troisième page de cette couverture.)

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

CLASSE DES BEAUX-ARTS

MÉMOIRES

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

CLASSE DES BEAUX-ARTS

MÉMOIRES

COLLECTION IN-8°

TOME II



BRUXELLES

MAURICE LAMERTIN, LIBRAIRE-ÉDITEUR

58-62, Rue Coudenberg, 58-62

1926

TABLE

DES

MÉMOIRES CONTENUS DANS LE TOME II

GUILLAUME DUFAY

SON IMPORTANCE

DANS

L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE AU XVE SIÈCLE

PAR

Charles VAN DEN BORREN

Mémoire couronné
par la Classe des Beaux-Arts, dans sa séance du 9 octobre 1924.

NOTE PRÉLIMINAIRE

De nouveaux documents relatifs à la vie et aux œuvres de Dufay ayant été mis au jour depuis la présentation de ce Mémoire à l'Académie royale de Belgique (31 mai 1924), l'auteur a cru de son devoir de les utiliser dans la version définive de son travail, en sorte que celui-ci contient, comme on le remarquera, des références dont la date est postérieure à celle de sa présentation.

INTRODUCTION

Le présent travail a pour objet de répondre à une question mise au concours par l'Académie royale de Belgique et formulée ainsi qu'il suit :

Étude analytique des œuvres de Guillaume Dufay, l'auteur s'attachant spécialement à déterminer leur importance dans l'évolution de la musique au XVe siècle.

Il y aura bientôt cent ans, la 4e Classe de l'Institut des Sciences, de Littérature et des Beaux-Arts du royaume des Pays-Bas mettait au concours, pour l'année 1828, la question suivante :

« Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux XIVe, XVe et XVIe siècles, et quelle influence les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie ont-ils exercée sur les écoles de musique qui se sont formées peu après cette époque en Italie? »

En septembre 1920, la *Vereeniging voor nederlandsche muziekgeschiedenis* (Société pour l'Histoire de la Musique aux Pays-Bas), siégeant à Amsterdam, posait à nouveau la même question sur des bases plus larges :

« Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique aux XVe-XVIIIe siècles? » et la mettait au concours, avec obligation de fournir le manuscrit pour le 1er octobre 1921. Nous ignorons s'il a été répondu à l'appel de la *Vereeniging*. Quoi

qu'il en soit, le prix de 600 florins qui devait être attribué aux lauréats éventuels n'a pas été décerné jusqu'à présent ([1]). Sans doute le temps trop limité dont disposaient les candidats pour résoudre une question aussi vaste et aussi complexe a-t-il contribué à écarter de la lice les éléments vraiment conscients de la difficulté de la tâche.

Dans l'intervalle de près de cent ans qui s'est écoulé entre ces deux concours, des progrès énormes ont été accomplis dans le domaine de la musicologie. Lorsque parurent les Mémoires célèbres de Kiesewetter et de Fétis (1829) en réponse à la question posée en 1828, on n'avait encore que des notions très vagues sur les musiciens des XIV[e] et XV[e] siècles et sur leurs œuvres. Kiesewetter avoue n'avoir jamais vu une composition du Dufay (p. 17), et ce n'est que dans la notice complémentaire (*Nachtrag*) de son mémoire, qu'instruit par la publication récente des *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (1828), il précise l'époque où le maître a vécu (pp. 108 ss.). Pure illusion d'ailleurs, car des recherches ultérieures ont prouvé avec certitude que Dufay n'était nullement entré à la chapelle pontificale en 1380 pour y rester jusqu'à sa mort, en 1432, comme l'affirmait Baini, mais avait vécu, en réalité, près d'un demi-siècle plus tard. Quant à Fétis, il a de vagues clartés sur le XIV[e] siècle français (Machault) et italien (Landino, etc.) (cf. p. 12) et ne connaît Dufay que par quelques motets et chansons du manuscrit de Pixérécourt (fr. 15123, Bibl. Nat. Paris), dont il a pu apprécier la valeur en les mettant en partition ([2]).

([1]) Le règlement du concours prévoyait une décision pour le 1[er] avril 1922, au plus tard.

([2]) P. 14. En réalité, comme l'a démontré Michel Brenet (*Ménestrel,* 1886, p. 344 et suiv.), le manuscrit de Pixérécourt ne contient qu'une seule œuvre de Dufay dont l'attribution ne paraît pas douteuse, la chanson *De tout m'estoit.*

En fait, pour tout ce qui regarde la période antérieure au dernier quart du XVI[e] siècle, les Mémoires de Kiesewetter et de Fétis sont presque uniquement basés sur les dires de théoriciens musicaux appartenant à une période postérieure. Celui de Fétis est clair, vif, superficiel; celui de Kiesewetter plus étendu, plus approfondi et plus compréhensif, encore qu'un peu trop imbu de cette conception harmonique-contrapuntique classique qui constitue un critérium d'appréciation plutôt imparfait pour la polyphonie du XV[e] siècle.

Si l'histoire de la musique des dernières années du XV[e] siècle et du XVI[e] siècle tout entier a beaucoup préoccupé les savants pendant la période qui s'étend d'environ 1830 à 1880; si, au cours de ces cinquante années, des éditions modernes, parfois très importantes, d'œuvres musicales de cette époque ont vu le jour (1), il n'en a point été de même du XV[e] siècle. Celui-ci s'est vu singulièrement négliger, et l'on peut dire qu'au moment où Haberl écrivait sa monographie sur Dufay (1885), une lacune presque béante existait pour la période comprise entre environ 1300 et 1500 (2). Certes, la belle intuition romantique d'Am-

(1) Par exemple, *Musica sacra* (1839 et suiv.) et *Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI* (1840 et suiv.) de Commer; publications de la *Musical Antiquarian Society* (1842 et suiv.); *Recueil de morceaux de musique ancienne* du Prince de la Moskowa (1843); *Musica divina* de Proske (1853 et suiv.); *Trésor Musical* de Van Maldeghem (1865 et suiv.); *OEuvres complètes de Palestrina* (publication commencée en 1862); publications de la *Gesellschaft für Musikforschung* (1871 et suiv.), etc.

(2) Michel Brenet (*Ménestrel*, 1886, p. 344) note qu'à l'heure où Fétis rédigeait l'article Dufay dans sa *Biographie universelle*, on ne connaissait encore qu'une quinzaine de compositions de ce maître. Vérification faite, Fétis cite en bloc, dans sa première édition (1836), une dizaine de ses œuvres, dont il semble n'avoir connu personnellement que : 1° les trois fragments de messe publiés par Kiesewetter dans les *Beilagen* (p. XIV et suiv.), de sa *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik*, à savoir : le 1[er] Kyrie de la messe *Se la face ay pale*, le *Benedictus* de la

bros (*Geschichte der Musik,* 1862-1878) avait ouvert sur elle, et plus spécialement sur l'époque de Dufay, des perspectives non négligeables, encore qu'appuyées sur un nombre trop restreint de documents, pour qu'on puisse y attacher une valeur définitive. D'autre part, E. Van der Straeten avait accumulé, d'une façon quelque peu désordonnée, dans sa *Musique aux Pays-Bas avant le XIX[e] siècle* (1867-1888), une quantité respectable d'éléments nouveaux relatifs à ces deux siècles. Enfin, De Coussemaker, dont on ne dira jamais assez la claire intelligence et les mérites de précurseur (1), avait préparé le terrain dans son *Histoire de l'Harmonie au moyen âge* (1852), son *Art harmonique aux XII[e] et XIII[e] siècles* (1865) et ses *Scriptores de musica medii aevi* (1864-1876) et jeté les premiers fondements de l'étude pratique des origines de la polyphonie. Il s'apprêtait à publier un ouvrage sur les *Sources historiques de l'art musical au XIV[e] siècle* (2), lorsque la mort le surprit, l'empêchant de réaliser ce projet, qui nous eût menés au seuil même de la période qui nous occupera principalement dans cette étude.

---

messe *Ecce ancilla*; le 1[er] Kyrie de la messe *L'omme armé;* 2° les motets et chansons du manuscrit de Pixérécourt, qu'il attribue gratuitement à notre maître, à part la chanson *De tout m'estoit,* qu'il ne cite pas nominalement.

Dans la deuxième édition de la *Biographie universelle* (1862), ce nombre s'augmente de quelques unités, dont il n'y a malheureusement à retenir que le *Gloria* à 4 voix du manuscrit de Cambrai, les six messes du manuscrit 5557 de Bruxelles (qu'il numérote 1555 par erreur) n'étant à toute évidence pas de Dufay.

Bref, en 1862, Fétis ne cite, en réalité, que six compositions *authentiques*, à savoir les messes *Ecce ancilla, L'omme armé, Se la face,* du manuscrit 14 de la Sixtine; la messe de Saint-Antoine de Padoue (perdue); le Gloria de Cambrai et (implicitement) la chanson *De tout m'estoit.*

(1) Pierre Aubry lui a pleinement rendu justice dans sa *Musicologie médiévale* (Paris, Welter, 1900, p. 59), en l'opposant à Fétis et en lui attribuant le mérite d'avoir, au XIX[e] siècle, « véritablement repris la tradition, perdue depuis Dom Gerbert, de la musicologie critique ».

(2) Dont seule l'introduction a paru, sous le titre *Les Harmonistes du XIV[e] siècle* (1869).

Les vingt dernières années du XIXe siècle et les vingt premières du XXe ont vu combler, d'une façon sinon complète, au moins suffisamment abondante, la grave lacune que nous déplorions à l'instant. Le signal a été donné par le *Dufay* d'Haberl, paru en 1885, dans le *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* [1]. S'appuyant principalement, d'une part sur les documents publiés, en 1880, par Jules Houdoy, dans son *Histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai* [2], d'autre part sur ses recherches personnelles dans les archives de la chapelle pontificale et dans divers autres manuscrits du temps, Haberl situe pour la première fois Dufay, d'une façon précise, dans le temps (environ 1400-1474) et dresse le premier inventaire de ses œuvres. Le devoir le plus pressant qui s'impose, déclare-t-il dans sa conclusion (p. 114), c'est que l'on mette en partition et que l'on analyse toutes les pièces du maître qui se trouvent à Cambrai, à Rome, à Paris, à Bruxelles, à Bologne, à Modène et à Trente, et que l'on fasse le même travail pour celles de Dunstable, Binchois, Nic. Grenon, etc.

On peut dire qu'à l'heure actuelle le vœu d'Haberl a été largement réalisé. Le tiers environ des œuvres de Dufay a été l'objet de rééditions modernes. Les contemporains du maître n'ont pas été négligés non plus, en sorte que l'on peut se faire aujourd'hui une idée de l'art polyphonique du XVe siècle autrement que par un nombre restreint de pièces isolées.

La première publication importante d'œuvres de Dufay se rapporte à un manuscrit qu'Haberl n'a pas connu, le codex

---

(1) Première série des *Bausteine für Musikgeschichte* d'Haberl. Cette magistrale étude a paru, la même année, sous forme de tiré à part chez Breitkopf et Haertel, à Leipzig.

(2) Ouvrage paru dans la série IV, vol. 7, des *Mémoires de la Société des Sciences et des Arts de Lille.*

Canonici misc. 213 de la *Bodleian Library*, à Oxford : c'est la belle étude de Sir John Stainer et de ses enfants, intitulée : *Dufay and his contemporaries,* parue en 1898, chez Novello, à Londres. On y voit figurer, en partition, cinquante compositions du maître et de ses contemporains, presque toutes sur texte français.

Viennent ensuite les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich,* dirigés par M. le Prof^r Guido Adler, et qui ont consacré, de 1900 à 1920, quatre volumes : VII (1900); XI, 1 (1904); XIX, 1 (1912); XXVII, 1 (1920), à un choix considérable de pièces polyphoniques extraites des *Codices* de Trente. Ce choix, qui comporte des œuvres religieuses et profanes de tout genre, fait une place d'honneur à notre maître.

Laissant de côté les ouvrages où des compositions de ce dernier ont été publiées isolément, il nous faut mentionner ici ceux qui, poursuivant la tradition de De Coussemaker, apportent, grâce à la mise en partition d'un grand nombre de pièces, des clartés nouvelles sur l'art de l'époque antérieure à celle de Dufay. Citons tout d'abord la *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460* du Prof^r Johannes Wolf (Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1904), dont les volumes II et III reproduisent, en notation ancienne et moderne, soixante-dix-huit compositions appartenant principalement à la dernière période de l'*ars antiqua* français et à l'*ars nova* français et italien du XIVe siècle. L'*ars antiqua* français est, d'autre part, représenté d'une façon particulièrement significative dans les *Cent motets du XIIIe siècle,* publiés par Pierre Aubry, d'après le manuscrit Ed. IV, 6, de Bamberg (Paris, Rouart, Lerolle, 1908). Pour la polyphonie anglaise primitive, signalons l'*Early Bodleian Music* de Sir John Stainer (2 vol.; Londres, 1902) et l'*Early English Harmony*

de Wooldridge, ouvrage édité à Londres, en 1913, par la *Plainsong and Mediaeval Music Society.*

Enfin, l'époque qui coïncide avec les dernières années de Dufay et qui se prolonge jusque vers les débuts du XVI[e] siècle, n'a pas été non plus sans préoccuper les historiens contemporains de la musique. Les œuvres de Jacob Obrecht, le maître qui forme le chaînon le plus important entre Okeghem et Josquin des Prés, ont fait l'objet d'une réédition complète, à l'initiative de la *Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis* et par les soins du Prof[r] Johannes Wolf (30 livraisons, parues à Amsterdam, chez Alsbach et C[ie]) : publication d'un intérêt extrême, qui permet de se rendre compte, par le fait, des transformations multiples subies par l'art polyphonique, au cours de la seconde moitié du XV[e] siècle, sous l'impulsion de cet homme de génie. La même *Vereeniging* a entrepris, depuis 1921, l'édition des œuvres complètes de Josquin, sous la direction de M. le D[r] A. Smijers (éd. Alsbach et C[ie], Amsterdam). Les quelques livraisons, parues à l'heure qu'il est, démontrent à suffisance la nécessité qu'il y avait, pour la connaissance de l'histoire de la musique aux confins du XV[e] et du XVI[e] siècle, de connaître la production de ce grand créateur autrement que par des pièces isolées en nombre limité.

S'il reste un vœu à émettre au point de vue de l'étude du XV[e] siècle musical, c'est celui de voir bientôt sortir de l'ombre, grâce à la publication de toutes leurs œuvres connues, deux maîtres du XV[e] siècle que l'on sait ou que l'on devine avoir eu une grande influence dans le processus d'avancement de la polyphonie, à savoir Okeghem, dont la réputation d'inventeur et de pédagogue était universellement reconnue, et Busnois, à qui il semble qu'il faille rattacher la création du nouveau type de

chanson française binaire et imitatif, dégagé des liens littéraires qui l'enserraient encore du temps de Dufay.

Ces nombreuses publications d'ordre pratique, grâce auxquelles on possède actuellement un matériel précieux pour l'étude approfondie de l'art de la composition, tel qu'il se manifeste au XVe siècle et dans la période qui l'a précédé, se complètent par des études théoriques plus nombreuses encore, dans lesquelles des écrivains musicaux de première valeur, tels que les Stainer, les Wooldridge, les Pierre Aubry, les Riemann, les Adler, les Friedrich Ludwig, les Peter Wagner, les J. Wolf, etc., tantôt se bornent à grouper systématiquement le résultat de leurs investigations, tantôt s'efforcent de dégager des conclusions générales des analyses comparatives auxquelles ils se sont livrés. Nous ne citerons pas ici cette imposante bibliographie, jugeant plus pratique de nous y référer, chaque fois que l'occasion se présentera d'y recourir pour les besoins de ce travail.

La lecture approfondie de cette littérature déjà considérable révèle, en dépit de la richesse de documentation sur laquelle elle s'appuie, une grande incertitude et pas mal de contradictions sur bien des points. C'est que la matière est à la fois très vaste et très complexe et, par là-même, essentiellement sujette à controverses. Celles-ci naissent le plus souvent de la difficulté qu'il y a de mettre d'accord les affirmations des théoriciens avec les données de la pratique musicale contemporaine. Peut-être certains auteurs ont-ils une tendance trop marquée à prendre pour article de foi les données de la théorie et à tenter d'y subordonner une production musicale qui n'est, en somme, que l'aboutissement d'un empirisme traditionnel variable selon le temps et les lieux. Cela est surtout vrai pour la période de transition à laquelle appartient Dufay, période où l'instinct et l'intuition reprennent leurs droits, non sans vigueur,

contre la discipline trop exclusivement scolastique des deux siècles précédents. L'incroyable multiplicité des aspects de la musique, à partir des dernières années du XIV[e] siècle jusqu'à la mort de Dufay, déroute singulièrement l'observateur et rend vaines toutes tentatives de résoudre le conflit entre la théorie et la pratique autrement que par des solutions vagues et approximatives. Il ne faut pas perdre de vue qu'en ce temps-là, comme du nôtre, et peut-être plus encore, les théoriciens arrivent presque toujours en retard et sont ordinairement dépassés par les inventions de la pratique libre. Ils ne possèdent pas non plus cet esprit scientifique et objectif, qui considère les choses sous leur aspect relatif, en les localisant dans le temps et dans l'espace, et en tenant compte de toutes les circonstances qui sont de nature à les modifier ou à les nuancer. Le plus souvent, ils exposent, en un langage où la précision et l'à-peu-près se côtoient sans cesse, des notions se référant à une pratique qu'ils ont pu observer dans leur entourage immédiat, et qui est sans doute fort différente de celle de la contrée voisine, voire de la ville voisine. L'un des plus clairvoyants parmi eux, Johannes de Grocheo qui a vécu aux confins du XIII[e] et du XIV[e] siècle, déclare expressément que la musique qu'il décrit est celle qui se fait à Paris ; il a soin, d'autre part, de nous avertir qu'ailleurs les choses ne se passent pas de la même façon : « Les aspects de la musique sont multiples et divers selon les usages, les langues et les idiomes variés qui se pratiquent dans les diverses cités ou régions » (1). Mais comme Paris était, à cette époque, un centre musical de la plus haute

(1) Cf. J. Wolf, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo,* dans les SMB. der I. M. G., I, pp. 65 et suiv. (Cf. spécialement pp. 66 et suiv. et 84, où se trouve le passage cité : *Partes autem musicae plures sunt et diversae secundum diversos usus, diversa idiomata vel diversas linguas in civitatibus vel regionibus diversis.*)

importance, ce dont témoignent clairement de précieux manuscrits qui nous ont été conservés [1], il se fait que Jean de Grocheo apparaît, en réalité, comme un écho assez fidèle de la pratique musicale de son temps, dans ce qu'elle avait de plus saillant et de plus caractéristique.

Mais il est loin d'en être ainsi dans tous les cas, et l'on ne saurait trop se mettre en garde contre toute tentative d'interpréter à la lettre les affirmations des théoriciens musicaux de la fin du moyen âge. D'une manière plus générale, il convient aussi de se défendre vigoureusement contre l'esprit de système et contre le désir immodéré d'atteindre la certitude à tout prix. D'excellents esprits, comme M. Arnold Schering et jusqu'à un certain point Hugo Riemann, tombent souvent, malgré l'intérêt capital de leurs travaux, dans des erreurs flagrantes, en raison de la valeur excessive qu'ils attachent à certaines hypothèses parfois paradoxales et de l'acharnement qu'ils mettent à en démontrer le fondement, sans apercevoir suffisamment les objections que l'on pourrait y faire. Cet aveuglement quasi mystique, qui possède toutefois, entre autres mérites, celui de faire surgir la contradiction, doit faire place à un scepticisme éclairé qui, loin de repousser l'aide de l'imagination, s'efforce d'en tempérer les écarts et ne considère une hypothèse comme démontrée que lorsque le pour et le contre ont été examinés et retournés dans tous les sens, en dehors de toute idée préconçue.

---

(1) Principalement les manuscrits de Montpellier, de Bamberg et le *Roman de Fauvel*.

GUILLAUME DUFAY

SON IMPORTANCE DANS L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE AU XVᴱ SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER.

La Vie de Dufay.

Ce chapitre n'a point la prétention de refaire entièrement la biographie de Dufay. Celle-ci a été tracée de main de maître par Haberl, en 1885, dans une forme assez rébarbative, il est vrai, mais suivant une méthode tellement sûre et sur des bases scientifiques si solides, que l'on ne peut que s'incliner devant un travail de « reconstitution » aussi richement étayé. Dans ses articles du *Ménestrel,* publiés en 1886 (nᵒˢ 37 à 43), Michel Brenet s'est chargé de mettre ces *Bausteine* d'aspect un peu austère à la portée des lecteurs français et l'a fait avec cette clarté, cette précision, cette droiture qui caractérisent toute la production de ce rare talent.

Depuis lors, peu de choses ont été découvertes, en ce qui regarde la vie du maître. Tout l'effort s'est concentré, en fait, sur ses œuvres. A cet égard, il convient de remarquer que le catalogue alphabétique de ces dernières, dressé par Haberl en 1885 (pp. 132 et suiv.), n'est plus à la page. Il entre dans nos

intentions de le compléter, lorsque les circonstances nous en donneront le loisir. Le travail préparatoire auquel nous nous sommes livré à cette fin nous a donné la certitude que le nombre des compositions conservées de Dufay, qu'Haberl évaluait à environ 150 (p. 98), doit être augmenté à concurrence d'une cinquantaine d'unités, ce qui porterait leur total à environ 200.

Les seuls faits de la vie du maître qui soient connus, avec dates à l'appui, sont les suivants :

1° Dufay entre comme chanteur à la chapelle pontificale vers le mois de décembre 1428. Il y reste jusqu'en juin 1437, avec une interruption d'environ deux ans (d'août 1433 inclus à mai 1435 inclus) (1).

2° Une *littera testimonialis* datée de Rome, 20 avril 1430, lui assure la jouissance effective de deux bénéfices dans le diocèse de Laon (église Saint-Fiacre, à Laon; église Saint-Jean-Baptiste, à Nouvion-le-Vineux) et d'un bénéfice à Saint-Gaugeric, de Cambrai (2). La mention de ces bénéfices reparaît dans un acte daté du 24 avril 1431 (collation de bénéfices à des musiciens de la chapelle pontificale), avec adjonction d'un nouveau bénéfice à l'église paroissiale Saint-Pierre, à Tournai (3).

3° Le 12 novembre 1436, Dufay est nommé chanoine à la cathédrale de Cambrai, en remplacement de Jean Vivier, promu évêque de Nevers (4). Une lettre testimoniale datée de Bologne, 21 mars 1437, et adressée à l'évêque de Cambrai par le cardinal

(1) Cf. HABERL, *Dufay*, pp. 60 et suiv.

(2) Voir la reproduction de cette *littera* dans HABERL, pp. 61-62. En ce qui regarde l'endroit où se trouve l'église Saint-Jean-Baptiste, Haberl note qu'on peut lire indifféremment *Novinantoninoso* ou *Noviantovinoso*. Cette dernière lecture est évidemment la seule exacte : il s'agit, en effet, de Nouvion-le-Vineux (Aisne), petite localité située non loin de Laon, dans la direction de Soissons.

(3) Cf. HABERL, p. 62. L'acte est reproduit comme *Beilage* I, pp. 115 et suiv.

(4) Cf. LEFEBVRE, *Mémoires de la Société d'Émulation de Cambrai*, t. XXVI, p. 384; BRENET, *Ménestrel*, 1886, p. 312.

camérier du pape, dispense le maître de l'obligation de résider à Cambrai, en raison de ses devoirs de chantre pontifical ([1]).

4° En 1439, Dufay succède à Guillaume De Meyere, comme possesseur de la 24[e] prébende de l'église cathédrale Saint-Donat, à Bruges : il y est remplacé, en 1446, par Nicaise de Puteo ([2]).

5° En l'an 1440, les « comptes de l'office du grand mestier » de Cambrai font allusion à trente-six lots de vin délivrés à « W. du Fayt et Jo. de Griboval » pour le repas de la fête de saint-Jean l'Évangéliste ([3]).

6° « En 1444, Dufay perd sa mère (*demiselle Marie du Fay, mère de M[e] Guillaume du Fay, canone de céens*), qui demeurait à Cambrai, peut-être avec lui, et qui fut inhumée à la cathédrale » ([4]).

7° Le 2 et le 30 mai 1445, Dufay prend part aux délibérations du chapitre des chanoines de la cathédrale de Cambrai ([5]);

8° Le 26 mai de la même année, le maître « reçoit du chapitre une gratification pour quelques-unes de ses œuvres, et on le charge de veiller à la bonne exécution de livres de musique que le copiste Jean de Namps doit écrire ([6]). Ce travail

---

([1]) Cf. HABERL, p. 63, où est reproduit l'acte en question; BRENET, *Ménestrel*, 1886, p. 312.

([2]) VAN DER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas*, I (1867), p. 106, d'après Foppens et Arents, *Compendium chronologicum episcoporum Brugensium, necnon praepositorum, decanorum et canonicorum, etc., ecclesiae cathedralis S. Donatiani Brugensis. Brugis, 1751, p. 176.* — Voici la copie du passage du § 24 *(Possessores XXIV Praebendae)* où il est fait mention de Dufay :

1418. Guilelmus Majoris, vulgo De Meyere Frater Radulphi Praeposit. Brugensis. Fuit etiam Canonicus Cathedralis Tornacensis.

1439. Guilelmus Du Fay.

1446. Nicasius De Puteo [etc.].

([3]) HOUDOY, *Histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai*, p. 245; BRENET, *Ménestrel*, 1886, p. 319.

([4]) Cf. BRENET, *Ménestrel*, 1886, p. 319, qui publie le texte de l'épitaphe, d'après LE GLAY, *Recherches sur l'église métropolitaine de Cambrai*. Paris, 1825, p. 100.

([5]) LEFEBVRE, *Mémoires de la Société d'Émulation de Cambrai*, t. XXVI, p. 384; BRENET, *Ménestrel*, 1886, p. 319.

([6]) LEFEBVRE, *Matériaux pour servir à l'histoire des arts dans le Cambrésis*, Cambrai, s. d. [1870], p. 11; BRENET, *Ménestrel*, 1886, p. 319.

se continue sous sa direction en 1446 et pendant les années suivantes jusqu'en 1470 » ([1]).

9° Le 3 mars 1449, a lieu, à Mons, une réunion du chapitre de Sainte-Waudru, aux fins de prendre des mesures en vue de la réédification de cette église. Par un extrait de comptes ([2]), nous apprenons que « Gilles de Binch » et « maistre Guillaume Du Fay », se trouvant alors à Bruxelles, avaient été convoqués, en leur qualité de chanoines, pour assister à cette délibération. On ignore la date à laquelle cette prébende a été octroyée à Dufay. Tout ce que l'on sait, c'est qu'il en était encore titulaire, ainsi que de celles de Cambrai, au moment de sa mort, tandis qu'il avait renoncé à ses autres bénéfices ([3]) ([4]).

10° Le 21 avril 1451, Dufay obtient de ses collègues, les chanoines du chapitre de Cambrai, une gratification de 60 écus,

---

([1]) Houdoy, pp. 188 et suiv.; Brenet, *Ménestrel*, 1886, p. 319. — A partir de 1446, on voit entrer en jeu le copiste Simon Mellet ou Mielet, qui est chargé de copier un grand nombre de pièces musicales, parmi lesquelles des œuvres de Dufay.

([2]) Publié par M. Devillers dans le *Messager des Sciences de Gand*, 1867, p. 88 et reproduit par Van der Straeten, VI (1882), p. 315.

([3]) C'est ce qui résulte de son testament, où il se qualifie uniquement de *Cameracensis et sancte Waldetrudis Montensis ecclesiarum canonicus prebendatus* (Haberl, p. 120).

([4]) Au moment où nous procédons à la revision de ce mémoire, en vue de sa publication, notre ami, M. E. Closson, nous fait part d'une trouvaille qu'il a faite et dont il résulte que Dufay a été titulaire d'un canonicat à la collégiale Saint-Vincent de Soignies. Il s'agit d'un extrait des archives de l'État, à Mons (fragment d'obituaire du XVIe siècle), dans lequel figurent les noms de divers musiciens célèbres — dont Binchois et Dufay — qui furent chanoines de cette église : le 12 juin, on célèbre l'obit de Dufay :

Obitus venerabilis domini et magistri Guillermi du Fayt, egregii canctoris, necnon ecclesie Cameracensis canonici.

Cet extrait a été publié dans une note additionnelle (note 16, pp. 61-62) de la traduction française, par G. Decamps et A. Wins, de l'ouvrage latin de Jacques Lessabée : *Hannoniae urbium et nominatiorum locum* ... (1534) (Mons, Dequesne-Masquillier, 1885).

A quelle époque de la vie de Dufay ce canonicat lui a-t-il été octroyé ? Sans aucun doute après le 24 avril 1431, puisque la *littera testimonialis* de cette date, dans laquelle sont énumérés ses bénéfices, ne fait aucune allusion à celui-là. Il a dû y renoncer à un moment donné, puisque, à sa mort, il ne possédait plus d'autres canonicats que ceux de Cambrai et de Mons. Peut-être y a-t-il lieu de supposer que celui de Soignies a été remplacé par celui de Mons.

« en raison de ses qualités et mérites, grâce auxquels il a enrichi de ses chants l'église cambrésienne » *(propter qualitates et merita magistri Guillelmi Du Fay, Canonici, qui nostram ecclesiam cantibus musicis decoravit).* Cette gratification est censée tenir lieu du revenu total de sa prébende au cours de l'année suivante (1).

11° D'une pièce datée de 1458, découverte en 1877 par Auguste Castan (2) et publiée en 1878 par cet auteur et G. Bertrand, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs* (pp. 322 ss.), ainsi que dans la *Revue des Sociétés savantes* (t. I, pp. 463 s.), il résulte que Dufay se trouvait à Besançon le 14 septembre 1458. C'était la fête de l'Exaltation de la Sainte-Croix, et il y eut, ce jour-là, dans l'église de cette ville, une sorte de consultation musicale ayant pour but de déterminer le ton de l'antienne *O quanta exultatio angelicis turmis.* Le *venerabilis vir magister Guillelmus du Fay* avait été choisi comme arbitre, en raison de ce qu'il était *in arte musica peritus et scientificus factor :* sa décision fut que le morceau était du 2e ton et non du 4e et que si la finale était du 4e, cela provenait d'une erreur de transcription (3).

12° Le 1er mai 1467, Antonio Squarcialupi, possesseur du fameux codex musical qui porte son nom (4), adresse à Dufay une lettre en latin qui a été conservée et publiée en 1840, par Gaye, dans son *Carteggio inedito d'artisti* (5).

13° En 1472 eut lieu la cérémonie de l'inauguration de la

---

(1) VAN DER STRAETEN, VI (1882), p. 314, d'après un extrait du manuscrit 951 de la Bibliothèque de Cambrai, publié par Desplanque; HABERL, p. 36 et notes 1 et 2.

(2) Et non Cohan, comme il est imprimé dans Haberl, p. 47.

(3) Cf. HABERL, p. 47; BRENET, *Ménestrel,* 1886, p. 319.

(4) Florence, Bibl. Laur., *Pal.*, 87.

(5) Cf. HABERL, pp. 40 et suiv.; BRENET, *Ménestrel,* 1886, p. 320. — O. Kade a publié à nouveau l'original latin, avec traduction allemande, dans les *Monatshefte für Musikgeschichte,* XVII (1885), pp. 13 et suiv.; Mme La Mara en donne une traduction allemande dans ses *Musikerbriefe,* t. I, p. 1 (1886), et M. Prod'homme une traduction française dans ses *Écrits de Musiciens,* Paris, *Mercure de France,* 1912, pp. 27 et suiv.

cathédrale de Cambrai. L'évêque Jehan de Bourgogne, qui habitait Bruxelles et que son diocèse n'intéressait que médiocrement, s'excusa de ne pouvoir y participer, et ce fut Pierre VII de Ranchicourt, évêque d'Arras (1463-1499), qui le remplaça et consacra, le 5 juillet 1472, la nouvelle église. Il descendit, à cette occasion, chez Guillaume Dufay, où il dîna et soupa, le 3 juillet [1].

14° Le 8 juillet 1474, Dufay fait son testament. Ce long et intéressant document en latin, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plus loin, est reproduit *in extenso* dans Houdoy, pages 409 ss., et dans Haberl, pages 119 ss. M. Prod'homme en a donné une traduction française dans ses *Ecrits de Musiciens*, pages 13 ss.

15° Dufay meurt le 27 novembre 1474; il est enterré dans la chapelle Saint-Etienne de la cathédrale de Cambrai. Les documents à l'appui sont :

a) Sa pierre tombale, retrouvée en 1859, face contre terre, par le chanoine Thénard, au pied d'un puits de sa maison, à Cambrai.

Ce monument, dont nous donnons ci-contre une reproduction photographique, se trouve actuellement au Musée de Lille.

La date de la mort de Dufay n'est que partiellement révélée par l'inscription funéraire, celle-ci ayant subi jusqu'à un certain point les atteintes du temps et de l'usure. On y lit notamment ces mots : *...obiit anno dmi millesimo quadrin... II° die XXVII^a mensis novembris*. Mais cette lacune a pu être remplie, grâce à l'existence du document suivant, à savoir :

b) Le manuscrit 938 de la Bibliothèque de Cambrai (registre de l'Église de Cambrai), qui porte, à propos du décès de notre maître, la mention : *Obiit 28 novembris 1474, jacet in capel-*

---

(1) Cf. Haberl, p. 51. — Voir aussi : Fernand Delcroix, *L'Art musical à Cambrai : Aperçu historique sur la maîtrise de la cathédrale avant la Révolution.* (Extrait du t. LXVIII des Mém. de la Soc. d'Emulation de Cambrai. Ed. Lefebvre, Cambrai, 1913, pp. 27 et suiv.)



PIERRE TOMBALE DE GUILLAUME DUFAY

(Actuellement au Musée de Lille).

laniā Sancti Stephani [1]. Comme on l'aura remarqué, le monument porte la date du 27 novembre, le document ci-dessus celle du 28 novembre. Houdoy (p. 86) a pu établir, par l'examen des comptes de l'exécution testamentaire de Dufay, que la date réelle de la mort du maître était le 27 novembre et non le 28 [2].

16° On possède enfin une série d'actes relatifs à l'exécution testamentaire de Dufay, qui complètent et précisent les données de son testament, entre autres un inventaire par où l'on peut juger de l'importance et de la qualité de ses biens mobiliers [3].

* * *

Comme on a pu s'en rendre compte par l'énumération qui précède, ce que l'on connaît d'une façon tout à fait certaine et avec dates à l'appui, au sujet de la vie de Dufay, se réduit, *grosso modo*, à peu de chose. Le maître a été chanteur à la chapelle pontificale pendant près de neuf ans (fin décembre 1428 à juin 1437), avec une interruption d'un peu moins de deux ans (août 1433 à mai 1435). Devenu chanoine du chapitre de la cathédrale de Cambrai, à partir de 1436, il a vécu principalement dans cette ville durant sa vieillesse et y est mort le 27 novembre 1474. Pour le surplus, la plus grande partie des documents que nous avons cités n'établissent que des faits biographiques d'ordre secondaire, mais qui n'en sont pas moins utiles à connaître, en tant que points d'appui pour la fixation du schéma de son existence.

Il nous faut aborder maintenant l'étude de quelques éléments biographiques importants, auxquels une solution précise n'a pu être apportée jusqu'à présent.

Où et quand Guillaume Dufay est-il né?

---

(1) Reproduit pour la première fois dans *Inscriptions funéraires et monumentales appartenant à la collection cambrésienne de M. Victor De Lattre,* notice par A. Desplanque (Bull. de la Comm. histor. du Département du Nord, t. IX, p. 349.) Cf. Van der Straeten, VI, p. 313; Haberl, p. 36.

(2) Cf. Brenet, *Ménestrel,* 1886, p. 328, col. 2, note 1.

(3) Cf. Houdoy, p. 267; Haberl, pp. 46 et 51, note 7.

Fétis semble avoir été le premier à se préoccuper du lieu de naissance de notre maître. Il a, dès 1826, émis l'hypothèse que ce pourrait bien être Rocroi. Dans une notice autographe (datée du 12 février 1826) sur le manuscrit 15123 f fr. de la Bibliothèque Nationale, à Paris (manuscrit de Pixérécourt), il exprime les raisons — au demeurant peu convaincantes — qui l'y ont amené (1).

Éclairé par un nouveau document, lors de la publication de son mémoire, en 1829, il abandonne cette hypothèse et la remplace par une certitude au profit de la ville de Chimay : « ... La patrie de G. du Fay, dit-il (pp. 13-14), avait été ignorée jusqu'au moment où le hasard me la fit découvrir dans un manuscrit anonyme du XVIe siècle. Ce manuscrit, d'environ quarante feuillets in-4° sur vélin, commence par ces mots : *Incipit tractatus de musicâ mensuratâ et de proportionibus*. Il fut exposé dans une vente à l'encan, en 1824, et acheté par un libraire anglais, qui ne voulut point en donner communication dès qu'il en fut possesseur; mais en la parcourant avant qu'il fût adjugé, j'avais eu le temps d'y lire cette phrase : *Secundum doctrinam Wilhelmi Dufais* (2) *Cimacensis Hann* (selon la doctrine de Guillaume du Fay de Chimay en Hainaut ... (3). »

Dans la suite, Fétis resta fidèle à son souvenir, et nous le voyons répondre de la façon suivante, dans la deuxième édition de la *Biographie universelle des Musiciens* (1862), à une objection qu'on lui avait faite : « ... Delmotte ... m'a objecté ce fait qu'il y avait peu de noms propres au XIVe siècle (4) qui ne fussent des indications de lieux de naissance, de profession ou de sobriquets; qu'il était vraisemblable que le nom de Dufay était *Guillaume*, et que *Dufay* indiquait qu'il était né dans un lieu appelé *le Fay*. S'il en était ainsi, G. Dufay serait encore né

(1) Cf. Brenet, *Ménestrel*, 1886, p. 304. — Cette note serait jointe au manuscrit de Pixérécourt, d'après M. Brenet.

(2) Non *du Fay*, comme l'imprime Haberl, p. 21.

(3) Le manuscrit en question n'a pas été retrouvé jusqu'ores.

(4) Fétis, induit en erreur par Baini, croyait toujours à cette époque que Dufay avait vécu en majeure partie au XIVe siècle.

dans le Hainaut, car on trouvait dans l'ancienne province de ce nom, intendance de Maubeuge, gouvernement de Landrecies, les communes de Fay-la-Ville et Fay-le-Château. Mais jusqu'à preuve du contraire, je m'en tiens à l'indication du manuscrit. »

Que faut-il penser de cette conclusion, en l'absence d'un document authentique prouvant que Dufay est réellement né à Chimay? Un certain scepticisme nous semble devoir s'imposer en l'occurrence. Les circonstances spéciales dans lesquelles Fétis a été amené à prendre connaissance du manuscrit dont il a tiré ce renseignement, la rapidité et la légèreté qui caractérisaient si souvent sa méthode de travail, enfin les défaillances de mémoire dont ses travaux témoignent à tout instant : tout cela est de nature à faire douter de la sûreté de son information, particulièrement dans un cas où l'on est fondé à croire, d'après la manière dont il s'exprime, qu'il n'a pas pris copie sur place du passage *secundum doctrinam...*, mais s'est borné à une lecture fugitive.

A supposer qu'il ait eu le temps de le copier, encore resterait-il à savoir si sa transcription est entièrement conforme à l'original. La forme *Dufais* nous semble suspecte : sans doute Fétis aura mal lu l'*y* du manuscrit qui, dans l'écriture de l'époque, pouvait assez facilement se confondre avec un *i* suivi d'une *s*. D'autre part, on a fait remarquer, non sans raison, que *Cimacencis* n'est pas sans ressemblance avec *Cameracensis* (de Cambrai) et qu'une confusion entre ces deux indications de lieu n'est point une impossibilité. Quant à l'objection que l'on pourrait tirer du mot *Hann* (abréviation de *Hannoniae*), elle tombe devant le fait qu'à cette époque la ville de Cambrai faisait partie du comté de Hainaut (1).

Doit-on conclure de ceci que Dufay était originaire de Cambrai? Nullement. A supposer que le manuscrit ait réellement porté le mot *Cameracensis*, encore conviendrait-il

(1) Cf. HABERL, *Dufay*, p. 26, note 2. — Cambrai ne passa du Hainaut à la France que par le traité de Nimègue, en 1678.

d'examiner quelle est la valeur relative du renseignement qu'il nous donne. Il s'agit, d'après Fétis, d'un traité anonyme du XVIe siècle. Si nous pouvons faire confiance sur ce point à l'illustre musicographe, reste à savoir si un auteur de cette époque était encore capable de fournir sur Dufay des éléments biographiques tout à fait sûrs Il résulte, en effet, des recherches d'Haberl (1) que, dès le début du XVIe siècle, notre maître était quasi complètement oublié, et que son souvenir n'est plus guère rappelé par les écrivains musicaux du temps que sur la foi d'informations de plus en plus vagues et indirectes. Ceci est très vraisemblablement le cas pour l'auteur du traité dont parle Fétis; le passage *secundum doctrinam* serait alors la simple répétition d'un renseignement figurant dans un traité antérieur, dont on n'a point retrouvé la trace... Qu'il en soit ainsi ou autrement, un fait est certain, c'est que durant la période de splendeur où il vécut au cours de ses vingt dernières années, et qui se prolongea pendant environ vingt ans au delà de sa mort (1474), Dufay était universellement considéré comme le célèbre « chanoine de Cambrai », ancien chantre pontifical, honneur du siècle par les progrès qu'il avait fait accomplir à l'art musical. *Cameracensis* peut donc parfaitement se rapporter au simple fait de sa résidence canonicale à Cambrai. Enfin, il n'est pas interdit de penser qu'en un temps où la division du monde chrétien en diocèses épiscopaux avait une importance capitale, le mot *Cameracensis* ait pu se rapporter au diocèse de Cambrai tout entier, fût-ce en l'absence de la mention abrégée *dioc.*, si fréquente dans les archives du temps.

Il résulte de ce qui précède qu'il n'est nullement prouvé que Dufay soit né à Cambrai. Faut-il s'attarder à la supposition qu'il aurait vu le jour dans l'un ou l'autre des nombreux endroits qui s'appellent Fay ou Le Fay (2)? Nous ne le pensons pas.

---

(1) *Dufay*, p. 11 et suiv.

(2) En dehors de Fay-la-Ville et de Fay-le-Château, déjà cités, Brenet (*Ménestrel*, 1886, p. 304) énumère encore treize localités françaises qui portent le nom de Fay ou Le Fay, avec ou sans qualificatif complémentaire. Ajoutons-y, pour la Belgique,

Certes, au moyen âge, les noms de famille se rattachent, dans un grand nombre de cas, au lieu de provenance des personnes qu'il s'agit d'individualiser; et les noms de lieu s'imposent tout particulièrement pour ceux qui, quittant leur ville ou leur village natal, vont s'établir ailleurs. Mais si, une fois fixés dans un endroit déterminé, ils y font souche, il est tout naturel que leur descendance conserve le nom qu'ils lui ont légué : en sorte que le nom patronymique devient, à un moment donné, le signe du lieu d'origine de la « famille » et non plus des « individus » qui la composent. C'est probablement ce qui a dû se passer pour les Dufay, dont un ancêtre plus ou moins éloigné provenait sans nul doute d'une localité appelée Fay ou Le Fay.

En résumé, il n'est point possible de savoir à quel endroit précis Dufay est né. Tout ce que l'on peut dire, avec de fortes chances de ne pas se tromper, c'est qu'il est originaire de cette partie des anciens Pays-Bas qui se trouve aux confins de la France et de la Belgique actuelles. Plus encore, nous inclinons à penser, avec Stainer (1), qu'il a, selon toute vraisemblance, vu le jour dans l'ancien comté de Hainaut (*Hannonia*) : simple probabilité, mais probabilité basée sur des présomptions telles qu'elle touche presque à la certitude.

Une question plus importante doit maintenant requérir notre attention : celle de la date de naissance de Dufay. Que l'on sache exactement dans quelle ville ou village le maître est né, cela importe assez peu, du moment qu'il est admis — et personne ne le conteste — que l'auteur de la messe *Se la face*

---

les communes de *Fayt-lez-Seneffe* (arrondissement de Charleroi), *Fayt-le-Franc* (arrondissement de Mons), qui appartiennent au Hainaut; *Fays-les-Veneurs* et *Haut-Fays*, qui sont situés dans le Luxembourg belge (arrondissement de Neufchâteau); *Gros-Fays* et *Petit-Fays* (province de Namur, arrondissement de Dinant). Nul doute qu'en dehors des communes, il ne se rencontre encore pas mal de hameaux ou de « lieux dits » qui portent le nom de Fay ou Le Fay. — *Fay*, *Fays*, *Fayt* dérivent de *fag-etum*, « lieu où croissent des hêtres », « hêtraie » (renseignement communiqué par M. Aug. Vincent, conservateur à la Bibliothèque royale de Belgique et spécialiste de la toponymie).

(1) *Dufay and his contemporaries*, p. 2.

ay pale est originaire du Nord de la France ou du Sud de la Belgique.

Mais il est beaucoup plus intéressant, au point de vue de sa formation musicale et de son rôle historique, de savoir d'une façon précise quand il est né. Malheureusement, on ne possède, à cet égard, aucun élément décisif.

Les auteurs modernes sont d'accord, en général, pour le faire naître aux environs de 1400. En 1886, Haberl (p. 99) exprime l'opinion qu'il ne doit *pas* être né *avant 1400.* Stainer croit, en 1898 (p. 2), qu'il a plus vraisemblablement vu le jour *avant 1400.*

Une opinion plus récente, celle de M. Gastoué, tend à reculer cette date de dix à quinze ans, ce qui nous reporterait jusqu'à *1385-1390* (1).

Haberl justifie comme suit sa manière de voir : lorsque Dufay entre à la chapelle des papes, en 1428, il n'est point encore un homme âgé et de réputation établie ; il n'a d'autres titres que *venerabilis* et *devotus*, qui sont de style dans une position aussi considérée que celle de chantre pontifical. Sur onze chanteurs, il est classé neuvième dans l'ordre d'ancienneté et ne reçoit qu'une rémunération de 4 florins, alors que les deux premiers en reçoivent 6 et les cinq suivants 5 (2). Il se trouve donc dans la situation d'un débutant, par conséquent d'un homme jeune encore, dont on peut difficilement croire qu'il ait déjà dépassé la trentaine. Si l'on considère, d'autre part, qu'il est mort en 1474, la conclusion qui s'impose, c'est qu'il n'est fort probablement pas né avant le début du siècle.

Stainer se croit autorisé à reculer quelque peu cette date, pour la raison que le manuscrit 213 d'Oxford, qu'Haberl ne connaissait pas en 1885, contient :

1° Une pièce française à 3 voix, attribuée à Dufay, *Resveillies*

---

(1) Cf. *Tribune de Saint-Gervais*, mars 1920, p. 74 (dans l'article : NOTES SUR PALESTRINA, etc.).

(2) Cf. HABERL, p. 60.

vous et faites chiere lie (fol. 126*b*), dans laquelle est célébré le mariage de Carlo Malatesta, seigneur de Pesaro, avec Vittoria di Lorenzo Colonna, nièce du pape Martin V, mariage qui eut lieu le 17 juin 1416 ([1]).

2° Un chant latin à 4 voix, *Vasilissa ergo gaude* (fol. 132*b*), composé en l'honneur de Cléophe Malatesta de Rimini, probablement (selon Stainer) à l'occasion du mariage de cette princesse avec Tommaso, « despote » de Morée et fils de l'empereur d'Orient Emmanuel Paléologue ([2]), cérémonie qui eut lieu le 19 mai 1419.

S'il est vrai que, dès 1416 et 1419, Dufay était « lancé » à ce point dans le monde des princes italiens, qu'on le chargeait de célébrer par des chants les grands événements de leur famille, il n'est que juste d'admettre, avec Stainer, que Dufay avait plus de seize ans lors du mariage de Carlo Malatesta et qu'il était né, en conséquence, avant le début du siècle. La chose vaut toutefois d'être examinée de plus près. Tout d'abord, il semble bien démontré que la pièce latine *Vasilissa*, dont l'attribution à notre maître ne souffre aucun doute, n'a point été composée à l'occasion des noces de Cléophe Malatesta avec Thomas Paléologue. On a fait justement remarquer, en effet, qu'il résulte du texte même du morceau, et notamment des vers 12 et suivants :

> *A deo missus coelitus*
> *Juvenili aetate*
> *Pollens et formositate* ([3]),

où il est fait allusion à Tommaso, que celui-ci n'était plus en vie au moment où ce texte fut écrit ([4]). On sait que Cléophe est

---

([1]) Cf. Stainer, p. 3.

([2]) Cf. Stainer, p. 3. Voir aussi *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, 7e année, p. xiii. — Ce morceau se retrouve dans le codex 87 de Trente, fol. 57*b*-58*a* et dans le codex 37 (fol. 248) du *Liceo musicale* de Bologne, avec la même attribution à Dufay.

([3]) Envoyé au Ciel par Dieu en son jeune âge et dans tout l'éclat de sa beauté.

([4]) *Denkm. der Tonk. in Oesterr...*, vol. XXVII, 1, *Revisionsbericht*, p. 102.

morte en 1433, mais on ignore la date du décès de son époux. Comme le poème s'adresse à elle, tout ce qu'on peut dire, c'est que la composition de Dufay date au plus tard de 1433. Et comme le despote de Morée, dont on déplore la disparition prématurée, pouvait être encore considéré comme dans la fleur de l'âge *(juvenili aetate)* en 1425, voire en 1430, il n'y a point de raison suffisante pour se croire obligé de reculer la date de cette pièce jusqu'à 1419 ou 1420.

Reste la pièce française *Resveillies vous*. Elle n'existe que dans le manuscrit d'Oxford. Celui-ci, rédigé en Haute-Italie, aux environs de 1450 (1), est l'un de ceux de l'époque qui offrent le plus de soin et de précision. Le nombre d'œuvres anonymes y est moindre qu'ailleurs (2). Le rédacteur semble avoir été spécialement préoccupé de rattacher chaque composition à un auteur déterminé, voire d'en fixer la date, chaque fois que cela lui a été possible. Sans aucun doute, il a eu de bons modèles sous les yeux, peut-être même parfois des autographes. En ce qui concerne spécialement les rondeaux et ballades de Dufay, qui sont fort nombreux dans ce codex, il est impossible de le prendre en défaut sur la question des attributions. Aucune de celles-ci n'est démentie par d'autres manuscrits. Dans ces conditions, il paraît difficile d'enlever à notre maître le morceau de cérémonie *Resveillies vous*. Quant à l'époque de sa création, il nous paraît bien aventureux de ne pas la fixer à l'année même où s'est produit l'événement auquel il se rapporte. N'est-il pas de l'essence même des compositions occasionnelles de se rattacher strictement, quant à leur date, aux faits qu'elles célèbrent ?

Il y a donc de grandes chances pour que l'on puisse considérer comme certaines et l'attribution à Dufay de la pièce *Resveillies vous* et la fixation à 1416 de la composition de cette

---

(1) Vers 1455, d'après Nicholson (dans Stainer), pas plus tard que 1450, d'après J. Wolf (*Dufay und seine Zeit, SMB der I. M. G.*, I, p. 152).

(2) Si l'on excepte le codex du *Liceo Musicale* de Bologne.

œuvre [1]. Quel âge pouvait avoir le maître à cette époque? Il est impossible de répondre d'une façon précise à cette question, mais il est normal d'admettre qu'il avait plus de seize ans — dix-huit ou vingt peut-être — et qu'il est né, en conséquence, avant 1400, suivant la conclusion de Stainer.

Les arguments que M. Gastoué invoque pour reculer de quelques années encore la date de naissance de Dufay ne nous paraissent pas probants. Dans son étude sur *La Musique polyphonique, ses Créateurs : l'École franco-belge au XVe siècle,* parue dans La Musique d'église : Compte rendu du Congrès de Musique sacrée de Tourcoing, 1919 (Ed. Duvivier, Tourcoing, 1920; pp. 115 ss.), nous relevons ce passage (p. 128) : « C'étaient déjà des morceaux de ce genre [fragments de messe à trois voix dans un style fortement influencé par le faux-bourdon] qui portaient au loin, de fort bonne heure, la renommée de Dufay, puisque, dès 1411, pour les églises de Strasbourg, ils méritaient d'être copiés dans l'un des fameux manuscrits de Henri de Loufenberg ». Faisons remarquer, tout d'abord, que le manuscrit M. 222, C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg, brûlé en 1870, mais dont nous avons retrouvé récemment une copie partielle — avec catalogue thématique complet — faite par De Coussemaker, ne renferme, comme pièces de Dufay, que des compositions purement profanes. Quoi qu'il en soit, M. Gastoué, se basant sur ce que ce codex avait été achevé en 1411, en concluait qu'un auteur, dont un recueil daté de cette année renferme des œuvres, ne pouvait être né, en toute raison, que dix à quinze ans avant le début du XVe siècle [2]. Nous avons démontré, depuis lors, que cet argument ne tient pas debout, pour la raison que les pièces de

(1) M. F. Ludwig (*SMB der I. M. G.*, VIII, p. 635) ne doute ni de son authenticité, ni de sa date et pense qu'elle a dû être écrite en Italie, pour la famille régnante de Pesaro. — Il est regrettable que Stainer n'ait pas cru devoir publier cette pièce intéressante à tous égards, dans sa belle anthologie du manuscrit d'Oxford.

(2) Cf. dans la *Tribune de Saint-Gervais,* mars 1920 : *Notes sur Palestrina,* etc., par A. Gastoué, p. 74.

notre maître, ainsi que beaucoup d'autres, d'ailleurs, n'ont été incorporées dans le manuscrit de Strasbourg que vers le milieu du XV[e] siècle seulement ([1]).

Reste à examiner un autre argument tiré de l'étude qu'a faite M. Gastoué du manuscrit d'Apt ([2]). M. Gastoué établit l'existence, dans une partie de ce codex, qui date, selon lui, des premières années du XV[e] siècle ([3]), d'un *Et in terra* de G. Dufay. Le scribe avait écrit G. UFAY; mais la tentation était trop forte d'y reconnaître notre musicien, et M. Gastoué y a succombé. Son autorité nous a suffi jusqu'au moment où celle de M. Friedr. Ludwig est venue en neutraliser l'effet par une affirmation en sens contraire. Dans une note de la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* de mai 1923, M. Ludwig, qui a eu l'occasion d'étudier de près le codex d'Apt, prétend avoir lu très clairement *Susoy* au lieu de *G ufay* ([4]). Comme Susoy est un musicien connu, dont le manuscrit 1047 du Musée Condé à Chantilly, qui date aussi du début du XV[e] siècle, renferme deux ou peut-être même trois compositions ([5]), il y a de fortes raisons de croire que la lecture de M. Ludwig ne doit pas être rejetée au profit de celle de M. Gastoué. L'attribution de l'*Et in terra pax* à Dufay devient, dans ces conditions, extrêmement précaire, et la conclusion qu'en tire M. Gastoué au point de vue de la date de naissance du maître ne s'appuie plus sur un fondement suffisant pour qu'on puisse lui accorder créance.

Revenant à notre point de départ, nous conclurons, avec Stainer, que l'on peut considérer Dufay comme ayant vu le jour

---

([1]) Cf. CH. VAN DEN BORREN, *Compositions inédites de Guillaume Dufay et de Gilles Binchois.* (Extrait des ANNALES DE L'ACAD. ROY. D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE, pp. 8 et suiv.)

([2]) Cf. A. GASTOUÉ, *La Musique à Avignon et dans le Comtat, du XIV[e] au XVIII[e] siècle,* dans la RIVISTA MUSICALE ITALIANA, 1904, pp. 265 et suiv.

([3]) D'après une lettre qu'il nous a écrite le 27 décembre 1920.

([4]) P. 436, note 1. — Dans son travail, *Die Quellen der Motetten ältesten Stiles.* (ARCHIV FÜR MUSIKWISS., V, p. 221, note 1.) M. Ludwig dit *Susay.*

([5]) Cf. J. WOLF, *Gesch. der Mens. Not.,* I, pp. 329 et 333.

avant 1400. Combien d'années avant le début du siècle? Un petit nombre sans doute : il suffit, en effet, que notre musicien ait eu de dix-huit à vingt ans en 1416, au moment où il écrivit la pièce de circonstance *Resveillies vous*, ce qui nous reporte, pour sa naissance, à la période comprise entre 1395 et 1398. C'est du moins ce qui nous paraît le plus vraisemblable dans l'état actuel de la documentation. Soyons prudent toutefois et n'acceptons ces dates que sous réserve et jusqu'à preuve du contraire.

On ne connaît presque rien de précis concernant Dufay, depuis le moment de sa date de naissance jusqu'à son entrée à la chapelle pontificale, en 1428. Son épitaphe nous révèle qu'il a été enfant de chœur à la cathédrale de Cambrai ([1]) et il nous confirme la chose lui-même dans un passage de son testament, où il déclare léguer XL sous aux enfants de chœur... afin qu'ils prient pour lui qui, ayant servi comme enfant dans leur ordre, déclare que les honneurs et les avantages dont il a joui ont eu leur origine dans ce service ([2]). En supposant qu'il ait été *chorialis* (enfant de chœur) de neuf à seize ans, son éducation musicale se placerait approximativement au cours des années 1405 à 1412. Cambrai était, à cette époque, un centre ecclésiastique de premier ordre. Le diocèse de Cambrai s'étendait alors presque jusqu'aux portes d'Anvers et comprenait une partie importante de la Belgique. Les évêques de Cambrai étaient de grands personnages, dont d'aucuns ont joué un rôle historique. Haberl ([3]) cite, entre autres, le cardinal Robert de Genève, qui se laissa élire antipape sous le nom de Clément VII (1378-1394), provoquant ainsi un schisme qui se prolongea

---

([1]) *Olim hu^s^ ecclesie chorialis* (« jadis enfant de chœur de cette église » [dans laquelle il est enterré]). (HABERL, p. 134.)

([2]) ... *et pueris altaris simul ut orent pro me, qui in eorum ordine puer serviens honores radicitus et commoda ex ipso servitio me consecutum profiteor XL solidos...* » (HABERL, p. 121; trad. Prod'homme, p. 15.)

([3]) Pp. 99 et suiv.

jusqu'en 1428. L'un de ceux qui s'employèrent le plus activement à faire cesser cette dualité, Pierre d'Ailly, chancelier de l'Université de Paris († 1420), fut, lui aussi, évêque de Cambrai [1]. L'unité de l'Église ayant été rétablie au Concile de Constance, en 1428, Cambrai vit se développer dans ses murs une vie ecclésiastique d'une intensité peu commune. Le chapitre de la cathédrale comprend alors quarante-cinq chanoines, dotés chacun de 3.000 livres, et cinquante-trois vicaires, masse imposante avec laquelle Rome doit compter, et qui exerça, en fait, une influence réelle dans la capitale du monde chrétien [2].

Il est compréhensible qu'en de telles circonstances les évêques de Cambrai aient eu à cœur de rehausser l'éclat du culte dans leur diocèse et qu'ils aient tout particulièrement veillé à ce que la musique consacrée à Dieu y fût enseignée de la façon la plus parfaite. On a cité plus d'une fois une lettre de Philippe de Luxembourg, comte de Saint-Pol, adressée en 1428 au chapitre de Cambrai, et dans laquelle ce noble personnage déclare que la cathédrale cambrésienne « dépasse toutes les autres et peut leur servir de modèle pour la beauté de son chant, la magnificence de son luminaire et l'agréable sonorité de ses cloches [3] ».

C'est donc dans ce milieu d'élite que Dufay fait ses premières armes. Comme enfant de chœur, il est obligé d'assister tous les jours à l'office divin et d'apprendre, outre le chant, la grammaire [4].

Quels ont été ses maîtres? S'il est vrai que sa période d'apprentissage se place approximativement entre 1405 et 1412, on peut affirmer qu'il a eu comme premier initiateur Nicolas Malin, maître de chant à la cathédrale de Cambrai de 1392

---

(1) Haberl, *ibid.*, avec une correction importante dans *Die römische Schola cantorum. (Viertelj. für Musikw.*, III, p. 221, note 1.)

(2) Cf. Haberl, *Die römische Schola cantorum*, p. 221, note 1.

(3) Cf. Haberl, *Dufay*, p. 42 et note 1.

(4) Cf. Haberl, *Dufay*, p. 99.

à 1412 (1), musicien dont on n'a conservé aucune composition. Nicolas Malin fut remplacé en 1412 par Mr R. de Loqueville, qui resta en fonctions jusqu'en 1418. Il y a tout lieu de supposer que l'enfant continua à travailler sous la direction de ce maître, soit que la mue ne se fût point encore produite chez lui à cette époque, soit que ce phénomène ayant commencé à se faire sentir, il ait été amené, comme il était naturel, à pousser à fond son instruction musicale dans un milieu d'où il ne pouvait retirer que de bons enseignements. Richard de Loqueville est connu par un certain nombre de compositions, qui figurent dans les codices 37 du *Liceo Musicale* de Bologne, 90 de Trente et 213 d'Oxford.

Doit-on admettre que Dufay a poursuivi son apprentissage sous la direction des deux maîtres de chant qui succédèrent à Loqueville, à savoir Nicolas Breion, qui remplit ces fonctions de 1418 à 1421, et Nicolas Grenon, qui les exerça de 1421 à 1424?

Dans la persuasion où se trouve Haberl que notre musicien est né plutôt après qu'avant 1400, il croit que Loqueville, Breion et Grenon ont fort probablement été ses maîtres, à l'exclusion de Nicolas Malin (2). Comme on peut le voir par ce qui précède, il y a des raisons de douter qu'il en ait été ainsi. Quoi qu'il en soit, il n'est pas impossible que Nicolas Grenon, dont on a conservé une dizaine de compositions (3) et qui fut appelé à Rome, en 1425, comme *magister puerorum* à la chapelle pontificale, ait eu quelque influence sur sa formation esthétique, au même titre, d'ailleurs, que les musiciens les plus notables de la génération immédiatement antérieure à la sienne. Citons parmi ces derniers Mr Reginaldus, maître de chant à

(1) Houdoy a pu établir la liste des maîtres de chant de la cathédrale de Cambrai de 1373 à 1500, avec une solution de continuité pendant le deuxième quart du XVe siècle. Cette liste est reproduite dans Haberl, p. 43.

(2) Cf. Haberl, *Dufay*, p. 99.

(3) Dans les codices de Trente, d'Oxford, de Bologne (37 du *Liceo musicale* et 2216 de l'Université), de Paris (Reina, f. fr. 6771) et de Modène (Est. 568).

Cambrai en 1424, qui se confond, selon toutes probabilités, avec Reginaldus Liebert, dont des pièces très intéressantes ont été conservées dans les manuscrits de Trente et d'Oxford [1].

Dufay a-t-il eu Gilles Binchois comme condisciple à l'école de chant de Cambrai? D'après Houdoy, Gilles aurait été enfant de chœur à la cathédrale de cette ville [2]. Haberl ne doute pas que les deux futurs maîtres ne s'y soient connus, l'un, Binchois, étant un peu plus âgé que l'autre [3]. Nous ignorons ce qui a pu déterminer Haberl à croire que Gilles était l'aîné de Guillaume. Le seul fait qu'il est mort quatorze ans avant lui (en 1460) ne suffit pas pour étayer cette affirmation; d'autre part, ce que l'on connaît de la production musicale de Binchois n'offre aucun trait de nature à lui conférer une antériorité quelconque sur celle de Dufay. Il est cependant un élément qu'Haberl n'a point connu et qui pourrait contribuer à lui donner raison. C'est une miniature qui date de 1441 [4] et où l'on voit représentés *maistre Guille du Fay* et *Binchois*, en vêtements ecclésiastiques, dans l'attitude de deux hommes qui causent entre eux. Derrière Dufay se trouve un petit orgue positif, derrière Binchois une petite harpe dont la pointe repose à terre. L'âge des deux musiciens est difficilement déterminable, mais un fait est certain, c'est que Binchois paraît plus vieux que Dufay : on lui donnerait de 35 à 50 ans, tandis que son interlocuteur semble n'en avoir que 30 à 40. Si, comme on peut le supposer, cette double effigie offre ne fût-ce qu'une ombre de fidélité, tout au moins quant à la relativité de l'âge des deux maîtres, il se trouverait acquis que Binchois était réellement l'aîné de Dufay. S'ils ont vécu ensemble comme

---

(1) Cf. *Denkmäler* autrichiens, VII, p. XXXI, et R. FICKER, *Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen* (p. 6), dans le *Beiheft* VII desdits *Denkmäler*.

(2) Cf. HABERL, *Dufay*, p. 43.

(3) P. 99.

(4) Paris, Bibl. Nat., ms. fr., 12476, fol. 98*a* (l'une des copies du *Champion des Dames* de MARTIN LE FRANC). Cette miniature est reproduite ci-dessus.



MINIATURE EXTRAITE DU « CHAMPION DES DAMES »
DE MARTIN LE FRANC

(Paris, Bibl. Nat., ms. fr., 12476, fol. 98a).

enfants de chœur à Cambrai, leurs rapports ont donc été limités à ceux qu'il peut y avoir entre des enfants dont l'un a de cinq à huit ans de plus que l'autre.

Qu'est-il advenu de Dufay une fois ses études musicales terminées à Cambrai? Tout porte à croire qu'il a quitté le diocèse et qu'il a voyagé au loin. Le fait qu'il compose, en 1416, une pièce destinée à célébrer le mariage d'un prince italien (*Resveillies vous*) est de nature à faire admettre qu'il entra de bonne heure en relations avec la famille Malatesta.

On connaît, d'autre part, sept chants italiens de Dufay, dont six figurent dans le manuscrit 213 d'Oxford [1]. Stainer (p. 3) les range avec raison parmi ses compositions les plus anciennes. Il est à supposer, en effet, qu'ils datent, au moins en partie, des premiers séjours que fit notre maître en Italie.

Le codex d'Oxford contient deux chants français de Dufay qui portent des dates antérieures à son entrée à la chapelle des papes : *Je me complains piteusement* (fol. 18*a*) et *Adieu ces bons vins de Lannoys* (fol. 140*a*). Le premier est daté de 1425, le second de 1426. Stainer pense qu'ils ont probablement été écrits à Cambrai. Nous n'oserions nous prononcer aussi catégoriquement dans ce sens : le fait que le texte de ces compositions est français et qu'il y est fait, d'une part, allusion aux maux que causent la « jonesse » (*Je me complains*), d'autre part, au bourg de Lannoys, près de Lille, ne nous paraît pas suffisant par lui-même pour justifier cette hypothèse. Il faudrait admettre pour cela que Dufay est lui-même l'auteur des paroles et que ses vers se rapportent à des événements de sa propre vie. Or, c'est là un terrain dangereux sur lequel il convient de ne s'aventurer qu'avec prudence. Aussi bien, même si la chose était

---

[1] *Dona i ardenti rai* (Oxf., fol. 73*a*); *Invidia nimicha* (Oxf., fol. 128*b*; Bol. Univ., 2216, fol. 51*b*; Flor. Panc., 26, fol. 18); *La dolce vista* (Rome, Vat., 1411, nº 8); *L'alta bellezza* (Oxf., fol. 40*b*); *Passato e il tempo* (Oxf., fol. 133*b*); *Quel fronte signorille* (Oxf., fol. 73*a*); *Vergine bella* (Oxf., fol. 133*b*; Bol. Lic., 37, fol. 209; Bol. Univ., 2216, fol. 35*b*).

prouvée, cela ne suffirait point pour déterminer avec précision le lieu où le maître a composé ces morceaux.

La vérité, c'est qu'on ne sait rien au sujet de la vie de Dufay entre le moment où il acheva son apprentissage d'enfant de chœur et celui de son engagement, en 1428, à la chapelle des papes. On est simplement en droit de supposer que cette période d'environ douze ans fut pour le jeune maître l'occasion de pérégrinations diverses comportant, entre autres, un ou plusieurs séjours en Italie. Il n'est pas interdit non plus de croire que les premiers contacts entre Dufay et la Cour de Bourgogne — dont l'évidence n'est pas en cause pour la suite de sa carrière — ont pu se produire dès cette époque. Philippe le Bon avait succédé à son père Jean sans Peur en 1419 et l'on sait tout l'éclat que répandit la maison bourguignonne sous son règne jusqu'à sa mort, en 1467. S'il était permis d'établir un lien de solidarité entre le texte de la pièce *Adieu ces bons vins de Lannoys*, datée de 1426, et l'existence personnelle de notre musicien, on pourrait peut-être en inférer que cet adieu à la « divine liqueur » en était également un à la Cour de Bourgogne, qui siégeait occasionnellement à Lannoys, près de Lille (1).

Nous voici arrivés au moment où Dufay entre à la chapelle pontificale. Cet événement se place, comme nous l'avons vu, vers décembre 1428. Alors âgé d'environ trente ans, le futur maître ne se distingue de ses collègues par aucun titre particulier. Il est classé neuvième sur onze dans la liste des chantres et reçoit, d'après l'état de paiement du 20 décembre, un salaire de 4 florins d'or, qui s'élève à 5 florins, un an après, en novembre 1429 (2).

De l'examen des extraits d'archives publiés par Haberl et qui

(1) Aujourd'hui *Lannoy du Nord*, à 11 kilomètres au nord-est de Lille. Cf. STAINER, p. 3. Il est regrettable que Stainer n'ait pas publié cette pièce ou tout au moins son exte.

(2) Nous nous référons ici, pour le détail, aux extraits d'archives publiés par Haberl, pp. 54 à 71, plus spécialement pp. 60 et suiv.

remontent jusqu'à 1389, il résulte que pendant la période de début (1389 à 1409 environ) la chapelle pontificale semble avoir utilisé avec une prédilection toute particulière des chantres originaires du pays de Liége.

A partir de 1412-1415, le recrutement se fait parmi des artistes originaires de diocèses divers, se rattachant à la Belgique ou à la France : Tournai, Le Mans, Rouen.

Les archives de 1418 font allusion, pour la première fois, à un chanteur ecclésiastique de provenance cambrésienne, Johannes de Comeriaco; il résulte, d'autre part, d'un extrait de 1419, qu'un autre ressortissant du diocèse de Cambrai, Matheus Thoronte, *alias* Bruyant, faisait déjà partie de la chapelle depuis le 23 décembre 1417.

Nous voyons encore reparaître, dans la suite, les diocèses du Mans, de Rouen et de Tournai. Comme nouveaux lieux de provenance, ceux de Beauvais, Reims, Noyon, Évreux et Toul. Un seul Italien parmi cette masse de musiciens franco-belges : Nicolas Zacharias, du diocèse de Brindisi (1), dont il nous reste de très curieuses compositions en style de transition.

Comme on le voit, la suprématie de Cambrai n'est point encore établie aux environs de 1420 (2). En 1425, une innovation intéressante se produit à la chapelle pontificale. Pour la première fois, on y fait intervenir des voix d'enfants. Nicolas Grenon, le maître de chant de Cambrai, y est appelé cette année-là, avec un groupe de cinq enfants, formés, semble-t-il, dans une chapelle personnelle, dont les prouesses avaient attiré l'attention des amateurs de beau chant (3). Les extraits

---

(1) A partir de 1420.

(2) Des extraits d'archives de 1426 nous révèlent toutefois qu'Egidius Flannel, *alias* Lenfant, et Petrus de Fonte, entrés respectivement en 1419 et en 1420 à la chapelle pontificale, étaient originaires du diocèse de Cambrai. (HABERL, pp. 57, 59 et 65.)

(3) Cf. HOUDOY, p. 82; HABERL, pp. 58 et suiv. et note 1. (D'après cette note, N. Grenon aurait quitté Cambrai en 1421, alors qu'on le représente, p. 43, comme ayant dirigé la maîtrise de Cambrai de 1421 à 1424 : sans doute y a-t-il là une simple faute d'impression et faut-il lire *1424* au lieu de 1421.)

d'archives publiés et commentés par Haberl nous apprennent qu'il n'y eut là qu'un essai momentané, dont la durée ne dépassa guère deux ans et demi (jusqu'en décembre 1427), et que de nouvelles tentatives de ce genre, réalisées de 1437 à 1442, n'eurent pas plus de succès (1).

Quel qu'ait pu être l'insuccès de l'innovation susdite, il n'en est pas moins vrai qu'elle a été le point de départ principal de la fortune qu'ont connue, dans la suite, les chanteurs cambrésiens à la chapelle pontificale. Et c'est sans doute à la faveur de cet engouement légitime, autant qu'à ses propres mérites, que Guillaume Dufay fut appelé au Vatican, vers la fin de 1428.

Il nous reste à signaler, parmi les chantres pontificaux des huit ou dix années qui ont précédé l'entrée de Dufay au Vatican, ceux qui ont laissé des traces dans l'histoire musicale, grâce à celles de leurs compositions qui nous ont été conservées. Il n'y en a, en vérité, que deux : Pierre Fontaine (Petrus de Fonte), chantre pontifical de 1420 à 1426 et auteur de diverses œuvres qui figurent dans les manuscrits d'Oxford, 213; Bologne, 37; Paris, 6771 (codex Reina); et Bartol. Pugnare ou Poignare, le seul des enfants de chœur amenés à Rome par Nicolas Grenon, en 1425, qui soit resté dans la suite au service de la papauté : le codex 87 de Trente renferme l'une de ses compositions (2).

Dans cette même liste de 1428, on ne voit figurer, en dehors de Dufay et de Pugnare, qu'un seul musicien dont des œuvres nous sont parvenues : Gualterus Libert, qui suit immédiatement notre maître dans le rang d'ancienneté et reçoit le même salaire que lui. Le codex 213 d'Oxford lui attribue 3 pièces, dont l'une est datée de 1423; le manuscrit M 222 C 22 de Strasbourg, brûlé en 1870, contenait l'une de ses chansons *(Comment porray)*, laquelle nous a été conservée grâce à la copie qu'en a faite De Coussemaker (3).

---

(1) Cf. HABERL, pp. 59 et 69-70.

(2) Cf. HABERL, pp. 57 et suiv.

(3) Peut-être y a-t-il un lien de parenté entre ce Libert et Mr Reginaldus Libert, qui était, comme nous l'avons vu plus haut, maître de chant à Cambrai en 1424.

Sur l'activité que déploya Guillaume Dufay à la chapelle pontificale et sur l'existence qu'il mena dans ce milieu, nous ne possédons aucun renseignement précis en dehors de ceux qui concernent les prébendes dont il bénéficia durant cette période et que nous avons signalées plus haut (v. p. 16).

Nous nous bornerons donc, dans cet ordre d'idées, à quelques indications, empruntées en majeure partie à Haberl, mais qu'il est indispensable de rappeler pour qu'on se rende compte de l'atmosphère dans laquelle Dufay a œuvré à ce moment de sa carrière.

Entré à la chapelle pontificale sous le règne de Martin V Colonna (1417-1431), l'année même où cessa le schisme qui divisait l'Église depuis de nombreuses années, il n'était pas encore clerc à cette époque. Il ne l'était pas plus en 1431, comme le prouve l'acte du 24 avril de cette année, publié par Haberl [1], et dans lequel il est qualifié de *devotus vir... Capellae E. V. S. Cantor et Cappellanus ac familiaris continuus commensalis*, alors que la plupart de ses collègues sont mentionnés comme *presbyter*, *dyaconus*, *subdiaconus* ou *clericus*. Remarquons que notre maître devait être connu depuis nombre d'années du pape Martin V, puisqu'il avait été chargé, en 1416, de célébrer, par une pièce de musique, le mariage de sa nièce Vittoria di Lorenzo Colonna avec Carlo Malatesta [2].

Martin V régna jusqu'en 1431, et ce fut un Condolmiere qui reprit sa succession sous le nom d'Eugène IV (1431-1447). Le pontificat d'Eugène IV fut très mouvementé. S'il est exact qu'il faut rattacher à son règne la réorganisation et l'établissement de la chapelle papale sur des bases définitives [3], il n'en est pas moins vrai, d'autre part, qu'au cours de la plus grande partie de la période durant laquelle Dufay fit partie de cette institution, celle-ci ne connut qu'une stabilité toute relative. Chassé de Rome, à la suite de troubles qui en faisaient une rési-

---

(1) Pp. 115 et suiv.; voir spécialement p. 117. — Cf. aussi p. 102.

(2) Voir plus haut, p. 27.

(3) Cf. HABERL, *Die römische Schola Cantorum...*, *Viertelj. für Musikw.*, 1887, p. 216.

dence peu sûre, Eugène IV dut fuir à Florence, le 23 juin 1433. Il demeura dans cette ville jusqu'en 1436, puis alla s'établir à Bologne, où il resta jusqu'en 1443, année où il put enfin revenir à Rome [1].

Que devint sa chapelle pendant ce temps? Il y a tout lieu de croire qu'elle le suivit dans ses diverses pérégrinations et qu'elle fonctionnait aux endroits mêmes où les circonstances la contraignaient à résider. Comme nous l'avons vu plus haut (p. 16), le service de Dufay souffrit une interruption de près de deux ans, entre 1433 et 1435. C'est du moins ce que nous révèlent les archives d'État à défaut des archives pontificales, incomplètes pour cette période. Le nom de Dufay y est encore mentionné en juillet 1433, mais ne reparaît plus qu'en juin 1435. D'un autre côté, on constate que, dans l'intervalle, le nombre des chanteurs avait été réduit à cinq, ce qu'il faut mettre, sans aucun doute, au compte de la dureté des temps [2]. Dufay était donc de ceux qui avaient été sacrifiés ou qui avaient renoncé volontairement à faire partie d'une chapelle ainsi mutilée. Qu'advint-il de lui pendant ces deux années?

Cette question était restée obscure jusqu'en ces derniers temps et nous désespérions d'en trouver la solution lorsque, au moment d'envoyer ce mémoire à l'impression, notre attention fut attirée sur un document qui résout la difficulté d'une manière assez inattendue. Il s'agit d'un extrait d'archives signalé dès 1880, par F. Saraceno [3] et qui aurait passé complètement inaperçu, si M. F. Ludwig et le chanoine Borghezio n'avaient rappelé son existence dans des études toutes récentes [4].

---

(1) Haberl, *Dufay*, p. 67; *Die römische Schola...*, *Viertelj...*, 1887, p. 221.

(2) Haberl, *Dufay*, p. 66.

(3) Dans un article intitulé *Giullari e Menestrelli...*, 1390-1438 et paru dans *Curiosità e Ricerche di storia subalpina*, 4, 1880, p. 247.

(4) F. Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stiles*, dans *Archiv für Musik-Wissenschaft* (1923-24), V, p. 284, note 2. — G. Borghezio, *La restaurazione del Collegio nuovo « Puerorum decantantium » del duomo di Torino*. — Nous remercions cordialement M. le chanoine Borghezio d'avoir bien voulu nous communiquer les épreuves de cet article, qui n'a point encore paru à l'heure qu'il est (mai 1925).

Il résulte de cet extrait que, le 8 août 1434, le duc de Savoie, se trouvant à Thonon, ordonne à son trésorier de payer 10 florins de petit poids (pp. = *parvi ponderis*) à Guillaume Dufay, son chapelain, en vue des dépenses qu'il devra faire pour aller voir sa mère dans sa patrie. Le 10 août, quittance est donnée de cette somme par le maître ([1]).

Un autre extrait, daté du 12 août 1434, mentionne le paiement, à cette date, de 10 florins à Guillaume Dufay ([2]). Cette

---

([1]) Voici la copie de l'extrait en question, tel qu'il nous a été communiqué par M. le Dr Besseler (d'après les papiers posthumes du Profr Wilh. Meyer, déposés à l'Université de Goettingen) et, dans la suite, par M. le chanoine Borghezio. Il provient de l'*Archivio di Stato di Torino*, *Sezione III Camerale, Conti dei Tesorieri generali di Savoia*, vol. 79, fol. 391*b*-392*a*. — La version ci-après rétablit dans leur intégralité les mots qui sont abrégés dans l'original, ce dont nous sommes redevables à M. le chanoine Borghezio ainsi qu'à M. Ed. Laloire, chef de section aux Archives générales du Royaume, à Bruxelles, à qui nous adressons ici tous nos remerciements :

« Alloquantur sibi quos prefatus Michael de Ferro olim thesaurarius pro domino nostro principe et de eius mandato solvit et libravit domino Guillielmo dou Fay capellano ipsius domini nostris. Et cum idem dominus noster princeps per suas licteras clausas sua manu scriptas mandavit dicto olim thesaurario quod eidem domino Guillielmo traderet et expediret decem florenos pp. per eundem dominum sibi donatos pro suis expensis fiendis eundo ad patriam ipsius e causa visitandi eius matrem, et quos idem dominus noster sibi premissa de causa donaverat, ut per licteram ipsius domini nostri dicti mandati et testimonio premissorum datam Thononii die octava augusti anno Domini millesimo IIII° XXXIIII°, quam reddit eiusdem domini nostri principis manu scriptam et signatam, in cuius margine inferiori est scripta confessio eiusdem domini Guillielmi de receptu eorumdem decem florenorum data die decima augusti anno eodem eius manu scripta et signata; et allocantur sibi vigore et per licteram dicti domini nostri principis de mandato sine quavis difficultate allocandi in ipsius olim thesaurarii computo datam Chamberiaci die quarta mensis iunii anno Domini millesimo IIII° trigesimo quarto quam reddit dicte littere clause ipsius domini nostri annexam signeto domini cancellarii absente sigillatam et manu Anthonii Bolomerii eius secretarii signatam.

X Florenos pp. »

([2]) Il figure au fol. 448*b* du volume où se trouve l'extrait précédent. En voici la reproduction, d'après les copies qui nous ont été adressées par M. le Dr Besseler et M. le chanoine Borghezio :

« Donum factum domino Guillemo Du Fay.	Item libravit die duodecima mensis augusti [1434] de precepto dicti domini nostri comitis Gebenn[ensis] realiter domino Guillelmo Du Fay curato Versoye dono sibi facto per dictum dominum videlicet X ff. pp. »

somme lui est remise à titre de don, de la part du comte de Genève [1]. Fait-elle double emploi avec la précédente? Il est assez difficile de le dire, vu l'identité du chiffre et le rapprochement des dates. On peut toutefois supposer qu'il s'agit d'une libéralité indépendante, émanant, cette fois, non plus du duc de Savoie lui-même, qualifié de *princeps* dans le premier extrait, mais de son fils, lequel aurait, du vivant de son père, porté le titre de comte de Genève. Peu importe, d'ailleurs, au point de vue qui nous occupe. Il résulte du même extrait qu'à ce moment Dufay se trouvait [2] dans une localité du nom de *Versoye*. Nous avions cru, d'abord, qu'il s'agissait de Versoix, sur la rive droite du lac Léman, à 10 kilomètres environ au nord de Genève. Mais M. le Dr Besseler nous fait judicieusement remarquer qu'il est plus rationnel de croire que ce nom désigne *La Versoye*, établissement de bains situé sur la rive gauche du même lac, près de la ville de Thonon, où séjournait alors le duc de Savoie.

Enfin, M. le chanoine Borghezio a bien voulu nous transmettre un troisième extrait [3], duquel il résulte que Guillaume Dufay, *maître de chapelle* du duc, a reçu, le 21 mars 1435, la somme de 25 florins de petit poids à titre de salaire d'une année entière, à compter du 1er février inclus de l'année 1434.

Grâce à ces différents extraits, nous savons maintenant où Dufay a passé le temps ou tout au moins une partie importante du temps intermédiaire entre juillet 1433 et juin 1435 : il avait

---

(1) *Comes Gebennensis.* — La maison de Savoie avait acheté le comté de Genève en 1401, en sorte que le duc de Savoie était en même temps comte de Genève, en 1434. Strictement, *Gebennensis* signifie *des Cévennes;* mais, étant donné que l'expression *le comte des Cévennes* ne répond à aucune réalité, il convient d'admettre que *Gebennensis* veut dire *de Genève.*

(2) *Litt.* : était soigné, abrité (*curato*). — La traduction *curé* (= ecclésiastique) nous paraît inadmissible.

(3) Il figure toujours dans le même volume, au fol. 464 et comporte ce qui suit :

« Salarium Guillelmi Du Fay.	Libravit dicta die [21 mars 1435] de precepto domini, relacione Johannis Veteris Guillelmio [sic] De Facto [sic], magister capelle domini in exoneracionem salarii sui unius anni integri incepti die prima inclusive februarii, anno Domini millesimo IIIIo trigesimo quarto, videlicet XXV ff. pp. »

été appelé à remplir les fonctions de chapelain, puis de maître de chapelle à la Cour de Savoie. Son engagement a dû suivre d'assez près son départ de la chapelle pontificale, à en juger d'après la date à laquelle il obtint la permission et l'argent nécessaires pour retourner voir sa mère dans son pays : car on concevrait difficilement que ce congé lui ait été accordé un petit nombre de mois après son entrée au service du duc, d'autant plus que sa mère, qui devait encore vivre dix ans après cette date (jusqu'en 1444), n'était pas, selon toute vraisemblance, dans un état tel qu'il y eût urgence à le rappeler. Le troisième extrait nous donne, en tous cas, la preuve qu'il était entré au service de la Cour de Savoie au plus tard le 1er février 1434 (1). On est donc en droit d'affirmer que notre maître a passé, au minimum, une année dans ce milieu, à cette époque de sa vie.

La Savoie était alors un duché important, qui comportait, outre la Savoie actuelle et le Piémont, divers autres territoires, parmi lesquels Genève et la région qui s'étend au nord du Rhône, entre cette ville et Lyon (2). Le duc régnant était Amédée VIII le Pacifique (1383-1451). Ayant abdiqué en 1434, en faveur de son fils Louis, il se retire dans l'ermitage de Ripaille, près de Thonon, sur le lac de Genève. Toutefois, il ne renonce pas en fait au gouvernement et continue à diriger les affaires de l'État, du fond de sa cellule (3). C'est précisément à ce tournant de son existence que nous voyons intervenir Dufay, et les extraits d'archives où apparaît le nom de ce dernier nous révèlent clairement que notre musicien a suivi son maître dans sa pré-

(1) M. le chanoine Borghezio nous fait remarquer qu'il n'a rien trouvé concernant Dufay dans les comptes de 1433.

(2) Les renseignements historiques sur la Savoie que nous reproduisons ici et plus loin sont empruntés au *Meyers Konversations-Lexikon,* Vis *Amadeus VIII, Savoyen*, *Chambéry*, *Turin* et *Baseler Konzil.*

(3) En réalité cet ermitage est un véritable château, qui existe encore actuellement et dans lequel le duc Amédée conciliait les rigueurs de sa retraite avec une existence somptueuse, d'où, paraît-il, l'expression « faire ripaille ». (Cf. *Dict.* de Littré, Vo *ripaille,* et Baedecker, *La Suisse*, « Château de Ripaille ».)

tendue retraite. Nous verrons, plus loin, que la destinée allait bientôt appeler Amédée VIII à jouer un rôle plus important; d'autre part, que les rapports de Dufay avec la Cour savoisienne ne se bornèrent pas au bref intermède de 1434-1435....

Au moment de sa rentrée à la chapelle pontificale, en 1435, Dufay occupe le n° 2 par rang d'ancienneté, dans la liste des chantres : il ne sera classé premier qu'en juin 1436 (1). Un an après (juin 1437), il quitte définitivement le service de la papauté (2), sans qu'on puisse savoir, d'une façon précise, pour quelle raison.

Deux mots au sujet des compositions de Dufay que l'on peut dater avec certitude de la période durant laquelle il fit partie de la chapelle pontificale. Citons tout d'abord le motet *Supremum est*, qui figure dans quatre codices du temps (Modène, Bologne [*Liceo* et Université], Trente), et dont le texte est un hymne fervent à la paix (3). L'allusion au *pape* Eugène IV et au *roi* Sigismond qui le termine permet de le dater assez exactement; il ne peut, en effet, être antérieur à l'avènement d'Eugène IV, en 1431, ni postérieur au couronnement de Sigismond comme *empereur*, le 31 mai 1433 : il eût été inconvenant, en effet, de traiter ce monarque de *rex*, alors qu'il était *imperator romanus*.

Il nous faut signaler ensuite la ballade *C'est bien raison de devoir essaucier*, qui appartient au Codex 213 d'Oxford (fol. 55*b*) et qui a été écrite en l'honneur de Nicolas III de Ferrare (1393-1441). D'après Stainer (p. 3), l'époque de ce morceau peut être approximativement fixée à 1433, date à laquelle l'heureuse médiation de ce prince aboutit à la paix entre Florence et Venise, d'une part, et le duc de Milan, d'autre part.

Le motet à 3 voix *Ecclesiae militantis*, qui se trouve dans le Codex 87 de Trente, est un panégyrique du pape Eugène IV,

---

(1) HABERL, *Dufay*, p. 68.

(2) HABERL, *Dufay*, p. 64; *Die römische Schola...*, *Viertelj.*, 1887, pp. 222-223, note 2.

(3) Voir le texte complet dans HABERL, *Dufay*, p. 82, note 1.

contenant une allusion à la solution d'un conflit avec Venise. Haberl (Dufay, p. 88) pense qu'il a pu être composé en 1436, à l'occasion de l'alliance conclue entre Florence, Venise et Fr. Sforza contre Visconti, Milan et Gênes.

Une autre pièce de circonstance de notre maître, le grand motet à 4 voix *Nuper rosarum flores* [1], célèbre l'inauguration du Dôme de Florence, Santa Maria del Fiore, qui eut lieu le 24 mars 1436. Comme, à ce moment, Dufay se trouvait dans la ville des Médicis, où le pape résidait avec sa chapelle depuis juin 1433, nul doute qu'il ait pris part lui-même à l'exécution de cette majestueuse composition.

Il nous reste à citer, parmi les collègues de notre maître à la chapelle pontificale, deux ou trois artistes dont le souvenir s'est perpétué par des œuvres musicales. Les plus intéressants sont des gens du pays de Liége, à savoir Johannes Brassart, dont on constate la présence à la chapelle en 1431 [2], et Arnoldus de Lantins, qui en fait partie en 1431 et 1432 [3]. Brassart ou Brasart, généralement qualifié de *de Leodio* ou *de Ludo* (de Liége), nous a laissé un assez grand nombre de compositions, réparties entre les codices 37 et 2216 de Bologne, 213 d'Oxford, 87, 90 et 92 de Trente. Arnold de Lantins est sans aucun doute originaire de l'une ou l'autre des localités de la province de Liége actuelle, qui portent le nom bien connu de Landen ou ceux, moins connus, de Lantin (à 6 kilomètres au nord-ouest de Liége), Landenne (au nord-est d'Andenne, dans la province de Liége), et Latinne (sur la Mehaigne). On a conservé de lui une quarantaine de compositions dans les manuscrits de Bologne 37 et 2216 et d'Oxford 213. Peut-être était-il appa-

---

(1) Il figure dans le codex 92 de Trente, fol. 21*b* à 23*a*, et dans Modène, Est. A. X, 1.11, fol. 67*b*-68*b*. — Cf. Haberl, pp. 95 et 102, note 1; *Denkmäler* autrichiens, VII, p. xv, et XXVII, 1, p. 101.

(2) Haberl, pp. 66 et 118.

(3) Haberl, p. 66.

renté à Hugo de Lantins, qui vivait probablement en Italie aux environs de 1420 et dont les codices de Bologne (37 et 2216), d'Oxford (213) et de Trente (90) renferment environ 30 à 40 pièces.

Signalons enfin un chanteur d'origine vraisemblablement flamande, Guillaume de Malbecq, Malbecqu ou Malbecque, appelé aussi Mediatoris (1), qui appartint à la chapelle pontificale de 1431 à 1436 (2) et dont on trouve une pièce dans le codex 213 d'Oxford.

Nous arrivons maintenant à une partie de la carrière de Dufay qui est pleine d'obscurités. A partir de 1450 environ, nul doute qu'il ait vécu constamment à Cambrai jusqu'à sa mort. Sa résidence fixe dans cette ville, au cours des vingt-cinq dernières années de son existence, est prouvée par le fait que, pendant cette période, il assiste régulièrement aux délibérations du chapitre des chanoines de la cathédrale, comme le révèle l'examen des registres capitulaires (3).

Mais il n'en n'est pas de même pour le laps d'environ treize ans qui s'étend de son départ, en 1437, de la chapelle pontificale, jusqu'au moment où, prenant en quelque sorte sa retraite, il s'établit à demeure dans la cité cambrésienne. Agé d'environ quarante ans, à l'instant où il quitte le service de la papauté, il est dans toute la force de sa maturité. Il a derrière lui un bagage important d'œuvres qui ont attiré l'attention de ses contemporains et l'ont classé parmi les plus grands musiciens du siècle. C'est un homme de l'espèce que les princes aiment et recherchent, lorsqu'il s'agit de rehausser l'éclat de leur Cour et de satisfaire leurs goûts personnels pour les beaux-arts. Aussi, ne faut-il point s'étonner s'il a fréquenté les sou-

---

(1) Latinisation probable de *De Middeleer,* nom de famille fréquent dans la partie flamande de Belgique.

(2) Haberl, pp. 66 et suiv.

(3) Cf. Brenet, *Ménestrel,* 1886, p. 319, d'après Houdoy.

verains et les seigneurs durant la période qui sépare 1437 de 1450 et si ces relations ont nécessité de fréquents déplacements.

Quoi qu'il en soit, sa présence momentanée à Cambrai n'en est pas moins démontrée, pendant ce long intervalle, comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir (1). Chanoine dans cette ville depuis 1436, il avait théoriquement l'obligation d'y résider. Mais on sait que, dans la pratique, cette obligation souffrait mille accommodements et que, lorsqu'il s'agissait d'un homme de la valeur de Dufay, il y avait des raisons plus impérieuses encore pour qu'elle ne fût point observée strictement.

Des extraits d'archives que nous avons invoqués précédemment, il résulte que notre maître se trouvait à Cambrai à certains moments des années 1440, 1445 (délibération du chapitre), 1446 et suivantes (direction et surveillance des travaux de copie de la musique destinée au chapitre). On peut supposer qu'il y était aussi lorsque sa mère y mourut, en 1444. Rappelons enfin sa présence à Bruxelles et à Mons, en mars 1449.

Quelles raisons nous empêchent de croire qu'il se fixa définitivement à Cambrai, à partir de 1437? L'obstacle gît dans deux circonstances qui nous sont dévoilées par l'acte d'exécution de son testament et par son épitaphe. Celle-ci nous apprend que Dufay était bachelier en droit canon (2); l'exécution testamentaire nous révèle, d'autre part, qu'il a vécu pendant sept ans en Savoie : elle comporte, en effet, le paiement d'une somme de 30 livres à Pierre de Wez « pour avoir gardé l'hôtel du défunt pendant l'espace de sept années qu'il fut demeuré en Savoie (3) ». Or, il est impossible, à tous égards, de placer ailleurs qu'entre 1437 et 1450 le laps de temps qu'il a fallu à notre maître pour

---

(1) V. p. 17.

(2) *Hic inferius jacet venerabilis vir mgr Guillerm' Dufay music' baccalarius in decretis...*

(3) Cf. Houdoy, p. 89; Haberl, p. 46.

faire ses études de droit et pour parfaire le séjour de sept ans en Savoie. Qu'il ait conquis son baccalauréat avant son entrée à la chapelle pontificale, c'est là une hypothèse qui ne soutient pas un instant l'examen. S'il en avait été ainsi, les archives pontificales porteraient sans aucun doute la trace de ce titre. Or, on n'observe rien de pareil, et l'année même où le maître quitte le service de la papauté (1437), il est simplement qualifié de *venerabilis vir dns Guills Dufay dni nri pape familiaris, continuus commensalis, ecclesie Cameracen. Canonicus necnon in Capella sue sanctitatis Capellanus* (1).

Haberl (p. 67) pense, non sans raison, que ces études se placent fort probablement au lendemain même de son départ de la chapelle pontificale. Les a-t-il faites à Bologne ou à Paris? Notre auteur penche plutôt pour cette dernière alternative. Comme elles avaient une durée théorique de cinq ans, il est vraisemblable que Dufay a vécu partiellement à Paris pendant la durée de ces études, soit donc de 1437 à 1442. Nous disons « partiellement », parce qu'il serait sans aucun doute erroné de concevoir cette période de sa vie comme un séjour sans interruption dans la ville où il était censé s'initier aux arcanes du droit. De même que « le chanoine Dufay » se permettait de nombreux accrocs à l'obligation de résidence, de même « l'étudiant en droit Dufay » ne se souciait guère de fréquenter les cours de l'Université avec l'assiduité et la régularité d'un fort en thème de nos jours. Il est même possible qu'il ait fait une grande partie de ses études à distance et que sa présence à Paris n'était requise que d'une façon toute temporaire, en vue d'épreuves à subir ou de formalités à remplir. Quoi qu'il en soit, il conquit, à un moment donné, le grade de bachelier en droit canon (*baccalarius in decretis*), qui lui valut, par voie de conséquence, le titre de *magister* inscrit sur sa tombe (2).

---

(1) Cf. HABERL, p. 63.

(2) Haberl semble confondre le titre avec le grade, lorsqu'il dit (p. 103) que *magister* doit s'entendre ici dans le sens de *magister in artibus* « l'équivalent du doctorat en philosophie moderne ».

Une curieuse pièce de Dufay nous a été conservée (*Juvenis qui puellam*) dont le texte n'est autre qu'une discussion de droit canon. Son caractère archaïque, ainsi que sa présence dans un manuscrit que M. J. Wolf date du commencement du XV[e] siècle (1), en font, à toute évidence, une œuvre de jeunesse, antérieure donc aux études de droit qu'entreprit le maître vers la quarantaine.

S'il est exact que les années 1437 à 1442 ont été occupées par ses études de droit, il est tout naturel de supposer que son séjour en Savoie date de la période qui suit et qu'il convient, en conséquence, de lui réserver approximativement les années 1443 à 1449. Nous avons vu plus haut que les rapports de notre maître avec la Savoie remontent à 1434-1435, époque où il est qualifié de chapelain, puis de maître de chapelle du duc, dans des pièces d'archives. Le séjour d'un à deux ans qu'il fit alors à la cour de ce pays doit-il être compté parmi les sept années dont parle l'acte d'exécution testamentaire? Nous ne le pensons pas, pour la raison que, durant ce septennat, Pierre de Wez s'était chargé de garder « l'hôtel du défunct » à Cambrai. Or, cet hôtel est, en fait, celui que le maître occupait en sa qualité de chanoine. Comme il n'en peut être question avant sa nomination canonicale, à la fin de 1436, il en résulte que la période de sept ans doit être considérée indépendamment du premier séjour de Dufay en Savoie.

Qu'était-il advenu du duc Amédée de Savoie après que Dufay eut quitté son service en 1435? Comme nous l'avons déjà laissé entrevoir plus haut, ce souverain fut appelé à remplir, à un moment donné, un rôle historique dépassant largement les bornes de son duché. A la faveur du nouveau schisme qui se

---

(1) Manuscrit de Munich 3224. — Cf. J. Wolf, *Gesch. der Mens.-Not.*, I, pp. 189-190. — Il est à supposer que M. Wolf applique les termes *Anfang des 15. Jahrhunderts* au premier quart de ce siècle.

déclara dans l'Église catholique à partir de 1437, le Concile de Bâle (1431-1449) dépose le pape Eugène IV en 1439 et proclame à sa place Amédée VIII de Savoie comme antipape. Celui-ci fit son entrée solennelle à Bâle en 1440 et fut couronné le 24 juillet de la même année. Il régna pendant neuf ans (1440-1449), au bout desquels, ne se sentant pas suffisamment soutenu, il déposa la tiare et traita honorablement avec le nouveau pape Nicolas V, qui approuva ses décrets et le reconnut comme son cardinal-légat dans le pays savoyard, à Bâle, Strasbourg, etc. Il se retire de nouveau dans l'ermitage de Ripaille et meurt à Genève, le 7 janvier 1451.

Quelles fonctions Dufay remplit-il à la cour de Savoie lors de son deuxième séjour? Il est normal de supposer qu'ayant exercé celles de maître de chapelle dès 1435, ce sera en la même qualité qu'il rentrera dans la suite au service de ses anciens maîtres. La découverte récente par M. le chanoine Borghezio d'une lettre adressée à notre maître par Louis de Savoie, le successeur d'Amédée VIII, projette sur ce point une clarté définitive. En attendant de publier cette missive, M. Borghezio a eu l'extrême obligeance de nous communiquer une copie de son texte. Le document est extrait des archives de l'État, à Turin, section I, Protoc. duc. 76, Guillaumi Bolomeri, registre I. Il n'est pas daté, mais sa date — 1451 — se déduit de la place qu'il occupe dans les archives. Il est conçu comme suit :

« A nostre cher et bien amé maistre Guillaume Dufay, conseiller et maistre de la chapelle de Monsegneur. Cher et bien amé. Nous avons receu la toile fine que derrenierement nous avez envoyee dont vous remercions et vous prions tant alertes que plus pouvons que par ainsi que mon tres redoubté seigneur vousescript vous vueilles venir par deça. Car l'on vous verra voulentiers come plus plainement pourres savoir par notre bien amé Pierre Lyvardiere teneur de la chapelle de mon dict seigneur.

» Cher et bien amé, notre seigneur soit garde de vous.

Escript a Chastillon en Dombes [1] le xxij^e jour de octobre. »

Comme on le voit, il s'agit d'une lettre écrite au nom du duc par l'un de ses fonctionnaires. Ce n'est sans doute point l'original, mais la minute ou une copie destinée à rester dans les archives. Dufay y est qualifié de « conseiller et maistre de la chapelle de Monsegneur ». Voilà qui est clair. Il reste toutefois un doute sur la question de savoir si cette chapelle était celle de l'antipape comme tel, ou celle de son fils Louis, souverain nominal depuis 1434, effectif depuis la mort de son père (7 janvier 1451). Nous penchons plutôt pour la seconde alternative, pour la raison que, dans la lettre ci-dessus, Dufay est expressément qualifié de maître de chapelle de Monsegneur, c'est-à-dire du duc régnant Louis.

Il convient toutefois de remarquer qu'en cette année 1451, il ne pouvait plus s'agir que d'une qualité purement honorifique. Dufay était définitivement installé à Cambrai depuis 1450 environ et le titre en question n'est plus, à toute évidence, que le souvenir des bonnes relations qui régnaient entre le duc et notre maître du temps que celui-ci dirigeait sa chapelle. Ces excellentes relations se sont perpétuées après son départ définitif de la cour de Savoie, comme en témoignent le cadeau de toile fine que Dufay adresse au duc et l'insistance toute particulière que met ce dernier à souhaiter sa visite « par deça ». Les termes dans lesquels cette insistance s'exprime sont tels qu'il ne peut s'agir un instant de l'ordre d'un maître exigeant plus ou moins impérieusement le retour à son poste d'un serviteur qui prolonge son congé au delà des limites permises. Le ténor Lyvardière est vraisemblablement le messager chargé de porter la lettre à Dufay, à la faveur d'un congé qui le ramène dans son pays [2].

---

[1] Aujourd'hui *Châtillon-sur-Chalaronne,* dans l'Ain, où subsiste encore une porte du château-fort dans lequel Amédée VIII fit dresser, en 1410, les statuts de l'ordre de l'Annonciade. (Cf. *Les Guides Bleus* : *Bourgogne, Franche-Comté, etc.* Édit. Hachette, 1920, p. 553.)

[2] M. le chanoine Borghezio veut bien nous faire part de ce que, d'après A. Dufour et J. Rabut (*Les Musiciens, la Musique et les Instruments de musique en*

Le titre de « conseiller » du duc nous renforce dans la conviction — contraire à l'hypothèse de Stainer (p. 4) — selon laquelle le séjour de sept ans en Savoie se placerait après plutôt qu'avant les études de droit de Dufay, c'est-à-dire d'environ 1443 à 1449, plutôt que d'environ 1438 à 1444. Il semble, en effet, rationnel d'admettre que ce titre n'a pu être donné qu'à un homme auquel son baccalauréat avait conféré une compétence s'étendant au delà de la simple pratique musicale.

Un dernier mot encore concernant le séjour de Dufay en Savoie. Il est hors de doute que le legs de 20 livres que fait notre maître au profit de la Grande-Chartreuse (1) doit être mis en rapport avec ce séjour. La Grande-Chartreuse est, en effet, située à peu de distance de Chambéry, capitale de la Savoie depuis le XIIIe siècle. On peut donc hardiment supposer que notre maître l'a fréquentée et que ce legs n'est autre chose qu'un témoignage de gratitude en souvenir du bon accueil qu'il y reçut.

Nous avons déjà fait allusion, plus haut (2), aux rapports de Guillaume Dufay avec la cour de Bourgogne. Nous devons y revenir maintenant avec quelque détail. La présence du maître à cette Cour est attestée par un passage souvent cité du *Champion des Dames*, de Martin le Franc (vers 1410 — vers 1461).

Ce long poème en l'honneur des femmes (3), qui ne fut imprimé pour la première fois que vers 1485, à Lyon (4), mais dont il subsiste plusieurs manuscrits du temps, date, d'après

---

Savoie du XIIIe au XIXe siècle, dans les MÉMOIRES ET DOCUMENTS PUBLIÉS PAR LA SOCIÉTÉ SAVOISIENNE D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE, XVII, Chambéry, 1878, p. 43), ce même Pierre Lyvardière fit un autre voyage pour le compte du duc de Savoie en 1447. Dufay devait sans aucun doute le connaître personnellement; peut-être même est-ce lui qui l'avait engagé pour la chapelle du duc.

(1) *Item lego magno Cartesie XX libras* (HABERL, p. 121). La Grande-Chartreuse avait été fondée en 1084 par saint Bruno.

(2) Voir p. 36.

(3) Il comporte environ 24000 vers.

(4) Seconde impression chez Galiot du Pré, à Paris, en 1530.

M. Gaston Paris ([1]), de 1441-1442. Dédié à Philippe le Bon, il a pour auteur un ecclésiastique entré comme secrétaire au service d'Amédée VIII de Savoie vers 1431 et nommé par lui prévôt de la cathédrale de Lausanne, en 1443, alors qu'il était antipape.

Voici le fragment du *Champion des Dames* où il est question de notre maître ([2]) :

. . . .

Car des anciens nous avons
Lart lexperience et lespreuve
Et les choses prestes trouvons.
Si nest merveille se scavons
Plus tost ou plus quilz ne scavoyēt.
Car encores nous adjoustons
Beaucop aux choses quilz trouvoiēt.

Pour le temps du mauvais Cayn
Quant jubal trouva la pratique
En escoutant tubalcayn
Accorder les sons de musique
Lart ne fut pas si auctentique
Quelle est ou temps de maitenant.
Aussy ne fut la rhetorique
Ne le parler si avenant.

Tapissier Carmen Cesaris
Na pas longtemps si bien chanterrēt
Quilz esbahirent tout paris
Et tous ceulx qui les frequenterrēt
Mais onques jour ne deschanterrent
En melodie de tel chois
Ce mont dit qui les hanterrēt
Que G. DU FAY et Binchois.

([1]) Cf. *Un poème inédit de Martin Le Franc*, dans ROMANIA, XVI (1887), pp. 383 et suiv.

([2]) Le texte que nous donnons ci-dessus, et qui est extrait du IVe livre du *Champion des Dames*, a été copié littéralement par nous sur le manuscrit 9466 de la Bibliothèque royale de Belgique (fol. 120*a*-120*b*). Comme ce manuscrit est le volume même que Martin Le Franc fit remettre en hommage à Philippe le Bon, il y a lieu de considérer que la version qu'il contient est de toutes la plus authentique. Nous avons également consulté celle du manuscrit 9281 de la Bibliothèque royale, dont la calligraphie est moins belle et qui contient des erreurs manifestes, comme, par exemple, *busnois* au lieu de *binchois* dans la 3e strophe ci-dessus.

Car ilz ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haulte et en basse musique
En fainte en pause et en muance,
Et ont prins de la contenance
Angloise et ensuy Dunstable
Pour quoy merveilleuse plaisance
Rend leur chant joyeux et notable (1).

Des bas et des haults instrumēt
On a joue le temps passe
Doubter nen fault très doulcemēt
Chascun selon son pourpense
Mais jamais on na compasse
N'en doulchaine nen flaiolet
Ce quntz nagueres trespasse
Faisoit appele Verdellet.

Ne face on mention dorphee
Dont les poetes tant escrivent
Ce n'est qune droicte fafiée
Au regart des harpeurs qui vivēt
Qui si parfaictement avivent
Leurs accors et leurs armonies
Quil semble de fait quilz estrinēt
Aux angeliques melodies.

Tu as les avuglcs ouy (2)
Jouer a la court de bourgongne
Nas pas certainement ouy
Fust il jamais telle besongne :
Jay veu binchois avoir vergongne
Et soy taire emprez leur rebelle
Et DU FAY despite et frongne
Quil na melodie si belle.

---

(1) On lit parfois, chez certains auteurs modernes, *stable* au lieu de *notable*. *Notable* s'impose à tous égards, comme l'a fort bien démontré F. Ludwig dans sa polémique avec Lederer, au sujet de l'ouvrage de ce dernier *Ueber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst*. (Cf. ZEITSCHR. DER I. M. G., VII, p. 406, et SMB. DER I. M. G., VIII, pp. 500 et suiv. et 631.)

(2) On trouve généralement ici, chez les auteurs modernes, le vers suivant : *Tu as bien les Anglois ouy*. M. André Pirro a fait, à ce sujet, la communication suivante, à la *Société française de Musicologie,* le 24 février 1923 : « Le passage souvent cité du *Champion des Dames*, de Martin Le Franc, est relatif, non aux *Anglais,* mais aux *Aveugles* qui jouaient à la Cour de Bourgogne. Les manuscrits donnent la leçon exacte, tôt corrompue. Les joueurs de viole aveugles sont d'ailleurs connus par les comptes des ducs de Bourgogne ». (*Revue de Musicologie*, mai 1923, pp. 95-96.) — Le manuscrit 9281 de la Bibliothèque royale de Belgique donne *aveugles*.

Nous avons tenu à reproduire ce long fragment dans son entier, bien qu'il n'y soit question de notre maître qu'à deux endroits seulement, dont un seul nous révèle formellement sa présence à la Cour bourguignonne. Il nous a paru, en effet, qu'isolés de leur contexte, ces deux passages ne permettaient point de se rendre compte d'une façon aussi complète et aussi précise des circonstances dans lesquelles Martin le Franc a été amené à parler de lui. Il s'agissait, en somme, de tracer un tableau de la vie musicale intense qui régnait à cette époque en France, spécialement à la Cour de Philippe le Bon. Après le tribut ordinaire payé à Jubal, l'inventeur légendaire de la musique, et aux Anciens, sur l'expérience desquels toute la pratique moderne s'échafaude, le poète se devait de prouver que l'art des sons avait accompli des progrès notables dans l'Occident de l'Europe. Et il ne se fait pas faute de le prouver, par des moyens qui dénotent une compréhension aussi juste qu'intelligente du thème qu'il s'est proposé d'aborder. Aussi bien, nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur ce sujet.

En attendant, ce qu'il nous intéresse de savoir, c'est à quel moment Martin le Franc a rencontré Dufay à la Cour de Bourgogne. On ne peut faire, sur ce point, que de simples conjectures. Nous pensons toutefois qu'on ne se trompera pas en ne remontant pas trop au delà de la date approximative à laquelle le *Champion des Dames* a été rédigé. Tout concourt à démontrer que les prouesses musicales dont parle le poète ne sont pas antérieures au mariage de Philippe le Bon avec sa troisième femme, Isabelle de Portugal, en 1430 (1). Les joueurs de rebec (rebelle) aveugles, qui suscitent la jalousie de Dufay et de Binchois, ne sont, en effet, point des inconnus. Comme le rapporte Van der Straeten (2), de la Borde cite deux joueurs de vielles (3)

(1) Le 7 janvier (PIRENNE, *Histoire de Belgique*, II, p. 448).

(2) IV, pp. 116 et suiv.

(3) La vielle et le rebec n'étaient pas exactement les mêmes instruments, mais étant tous deux à archet, une confusion peut très facilement se produire entre eux.

et de « bas instruments » aveugles, qui étaient particulièrement attachés au service de cette princesse (1). Quant aux harpeurs dont il est question dans la strophe précédente, il ne semble pas y avoir d'obstacle à les identifier, comme le fait Van der Straeten (IV, p. 117), avec *Pierre* (Perenet, Perin) *Thierry*, qui était au service de Philippe le Bon et du comte de Charolais (le futur Charles le Téméraire) en 1439, à titre de valet de chambre et de joueur de harpe; *Jean* (Jehannin) *d'Arras*, harpiste d'Isabelle de Portugal, qui reçoit, en 1435, dix livres pour l'achat d'une harpe et qui vend un petit instrument de ce genre, en 1442, au comte de Charolais; *Jean* (Jehan) *De le Court*, harpiste de Catherine de France, comtesse de Charolais; etc. Comme on le voit, d'après ces dates, nous sommes en plein dans la période où s'élabore le poème de Martin le Franc, et il est évident que celui-ci entend parler avant tout de l'actualité, comme il sied dans un panégyrique.

L'une des strophes ci-dessus établit une comparaison entre trois artistes qui « esbahirent tout Paris », Tapissier, Carmen, Césaris et, d'autre part, la dualité Dufay-Binchois, comparaison qui est tout à l'avantage de ces derniers. Les quelques pièces de ces trois musiciens qui ont été conservées montrent effectivement que leur manière de composer offre des traits plus archaïques que celle de Dufay et de Gilles de Binche. Martin le Franc ne les a point entendu chanter. C'est par ouï-dire qu'il en parle, et les auditeurs anonymes dont il invoque le témoignage se bornent à déclarer que les « mélodies » de Dufay et de Binchois sont supérieures à celles de Tapissier, Carmen et Césaris. La strophe qui suit renferme des précisions techniques telles qu'il est impossible de croire que le poète ignorait totalement l'art de la composition. Martin le Franc semble donc avoir très bien connu la musique de son temps. Quant à ses rapports per-

---

(1) Leurs noms étaient Jehan Fernandes et Jehan de Cordouval, d'après l'article de M. Pirro, *Deux Danses anciennes*, paru dans la Revue de Musicologie de février 1924, p. 8.

sonnels avec Dufay et Binchois, les deux plus grands musiciens continentaux du second tiers du XVe siècle, ils ne font pas de doute, non plus que la connaissance de leurs œuvres. Le fait qu'il a été le secrétaire d'Amédée VIII de Savoie à partir de 1431 et que le premier contact de notre maître avec la Cour savoisienne date au plus tard de 1434, comme nous l'avons vu plus haut, est plus spécialement de nature à démontrer qu'il a connu Dufay plus tôt qu'on aurait pu le croire jusqu'à présent.

Si l'on peut admettre, à titre d'hypothèse, que Dufay a fréquenté la Cour bourguignonne avant son entrée à la chapelle pontificale en 1428, il semble certain qu'il en a été l'hôte choyé au cours de la période qui a suivi son départ définitif d'Italie, en 1437.

Y a-t-il fait des séjours de longue durée ?

C'est ce qu'il est assez malaisé de soutenir, étant donné qu'entre 1437 et 1450, il y a juste le temps nécessaire pour placer ses cinq années d'études juridiques et les sept ans de son séjour en Savoie. Mais on peut admettre sans difficulté que ces résidences fixes à des endroits déterminés étaient loin de l'immobiliser complètement; que, bien au contraire, il se déplaçait très facilement et que, de même qu'il faisait de fréquentes apparitions à Cambrai, de même il se montrait à la Cour de Bourgogne, aux endroits où elle tenait ses assises, chaque fois qu'on lui faisait l'honneur de l'y inviter.

Ses rapports avec la maison bourguignonne sont démontrés, au surplus, par d'autres éléments que le témoignage de Martin le Franc. Sans nous arrêter au fait que celle de ses pièces intitulée *Portugaler* (ms. de Strasbourg) a peut-être été composée en l'honneur d'Isabelle de Portugal, troisième femme de Philippe le Bon (1), il y a plus d'une raison de croire, comme l'a fait Houdoy, suivi par Haberl et par Michel Brenet (2), que

(1) Cf. Ch. Van den Borren, *Compositions inédites de G. Dufay et de G. Binchois,* p. 12.

(2) Cf. Haberl, p. 102; Brenet, *Ménestrel,* 1886, p. 312.

notre maître a donné des leçons de musique au comte de Charolais. Les archives de Bruxelles, de Lille et de Dijon n'ont malheureusement rien révélé à ce sujet jusqu'à présent. Mais il existe néanmoins de fortes présomptions en faveur de cette hypothèse. Contentons-nous de répéter ici ce que rapporte si clairement Michel Brenet à ce propos : « M. Lefebvre a trouvé, sur une des gardes d'un manuscrit de la Bibliothèque de Cambrai, ces lignes d'une écriture du XVe siècle : « Charles, comte de » Charolais, fils de Philippe de Bourgogne, etc., fist ung mottet » et tout le chant, lequel fut chanté en sa présence, après » messe dicte en la vénérable église de Cambrai par le maistre » et les enfants en l'an 1460, le 23e jour d'octobre, qui est le » jour de Saint-Séverin. » (Lefebvre, *Matériaux*, etc., p. 5.) La maîtrise de Cambrai était en rapports assez fréquents avec les musiciens du duc de Bourgogne; en 1454, les comptes mentionnent un don de vin fait à Jehan Dupassage, « tenoriste » du duc Philippe (Houdoy, p. 246) (1); en 1460, pareil présent est offert à Wasset, chantre du même prince (Lefebvre, *Matériaux*, etc., p. 20.) On ne s'étonne donc pas d'apprendre par l'inventaire dressé à la mort de Dufay que ce maître avait donné, ou plutôt promis de son vivant au comte de Charolais « 6 livres de diverses chanteries », dont il avait retenu l'*usance* sa vie durant (2). » Les facultés musicales de Charles le Téméraire sont encore attestées par Olivier de la Marche, lequel nous dit qu'il « apprit l'art de musique si perfectement, qu'il mectoit sus chansons et motets, et avoit l'art perfectement en soi (3) ». Que les leçons de Dufay aient été pour quelque chose dans cette perfection, nous sommes tout disposé à le croire. On fera bien, toutefois, jusqu'à preuve du contraire, de ne point attribuer à ces leçons le caractère d'un cours suivi, impliquant

---

(1) Jehan Dupassage avait été chanteur pontifical de 1426 à 1428. (Haberl, *Dufay*, pp. 59 et suiv.)

(2) Houdoy, p. 267; Haberl, pp. 46, 51, note 7.

(3) Cité par Van der Straeten, IV, p. 117.

la nécessité pour le maître de résider à demeure chez son élève, mais plutôt de conseils donnés à l'occasion de séjours passagers à la cour de Bourgogne. Au demeurant, celle-ci n'était-elle pas fort bien pourvue en musiciens excellents qui eussent pu diriger, aussi bien que Dufay, l'éducation musicale du jeune prince? L'un d'entre eux n'était-il pas ce Gilles Binchois, rival de notre maître et presque aussi célèbre que lui ([1])? Et n'est-il pas naturel de croire que, si le comte de Charolais a fait un apprentissage sérieux de la technique musicale, Binchois y a pris une part au moins aussi grande que Dufay?

Ceci nous ramène au chapitre des relations personnelles entre les deux maîtres. Nous les avons déjà rencontrés à Cambrai remplissant ensemble l'office d'enfant de chœur; nous les avons vus, d'autre part, voisinant et conversant dans une miniature datée de 1441 ([2]); nous avons, enfin, assisté avec eux à une délibération du chapitre des chanoines de Sainte-Waudru, à Mons, en 1449 ([3]). Il n'existe point jusqu'ores d'autres éléments de nature à établir, d'une façon précise et péremptoire, qu'ils sont entrés en contact avec plus de fréquence et d'intimité; mais il est évident qu'il doit en avoir été ainsi et que, notamment, la cour bourguignonne a dû être pour eux, particulièrement aux environs de 1440, un terrain de rencontre on ne peut plus propice. Le seul fait que Martin le Franc associe à deux reprises leurs noms dans un poème composé à la louange de cette cour est déjà suffisamment démonstratif à cet égard; et, si l'on doit considérer comme une fiction poétique le tableau qui les représente tous deux en proie au dépit devant les prouesses des aveugles joueurs de rebec de la duchesse de Bourgogne, il n'en est pas moins vrai qu'on peut fort bien se les imaginer, sans forfaire à la réalité, comme ayant assisté côte à côte à ce concert.

([1]) Binchois devint chapelain du duc de Bourgogne probablement avant 1425 et resta à son service jusqu'à sa mort, à Lille, en 1460. (Stainer, p. 12.)

([2]) V. p. 34.

([3]) V. p. 18.

Les vingt-quatre dernières années de Dufay (1450-1474) ne retiendront pas notre attention pendant longtemps. Ayant dépassé la cinquantaine, le maître se retire dans sa bonne ville de Cambrai. Il mène dès lors une existence plus calme que par le passé. Il compose, s'adonnant de préférence à la musique religieuse et s'attachant à doter la maîtrise cambrésienne d'œuvres dignes de la haute réputation qu'elle avait acquise depuis le commencement du siècle. Dès 1445, ses collègues avaient voté une gratification en sa faveur, du chef de quelques pièces de musique qu'il avait composées pour l'église de Cambrai (1). En 1451, ils reconnaissent, par un don magnifique de 60 écus, non plus cette fois son activité particulière et occasionnelle, mais l'ensemble de ses « qualités et mérites » et le fait général qu'il « a orné de ses chants » la dite église (2).

Ses compositions achevées, il importe de les faire copier, afin qu'elles soient en état d'être exécutées par le chœur de la cathédrale. Mais la maîtrise n'interprète pas seulement les siennes. Elle a tout un répertoire, qui nécessite les mêmes travaux de transcription. Les archives dépouillées par Houdoy nous ont conservé non seulement les noms des calligraphes (Jehan de Namps et Symon Mellet) chargés de cette besogne, mais encore de plusieurs musiciens (Régis, Petit Jehan, Rasse) qui contribuaient, à l'égal de notre maître, à renouveler le répertoire en question (3). Dufay semble avoir été spécialement délégué aux fins de diriger et de surveiller ces travaux, comme il résulte des expressions *ex ordinatione Mri G. du Fay* ou *du commandement de Me Guillaume du Fay*, qui figurent dans les extraits d'archives.

Ces derniers ne nous révèlent point que Dufay ait jamais été maître de chapelle ou, plus exactement, directeur de l'école de chant de la cathédrale de Cambrai. Par contre, ils nous font

(1) Cf. plus haut, p. 17.

(2) Cf. plus haut, p. 18.

(3) Cf. HABERL, *Dufay*, p. 50, note 4.

connaître les noms des musiciens qui remplirent cet office depuis 1458 jusqu'après la mort de notre maître, à savoir :

-1458, Robert le Chanoine;
-1464, Dussard;
1465-1466, George de Bresle;
1466-1467, Rasse de Lavenne;
1467-1469, Robert le Chanoine;
1469-1483, Jehan Héniart (1).

Comme le dit fort justement Michel Brenet (2), le rôle de notre maître, pendant ses années de retraite à Cambrai, a essentiellement consisté, en somme, dans la haute direction du service musical de l'église.

Il devait également prendre part aux assemblées du chapitre des chanoines. Haberl (3) observe que s'il voulait y avoir voix consultative et délibérative, il était nécessaire qu'il eût été, au préalable, ordonné sous-diacre. Aussi croit-il, non sans raison, qu'il a dû accéder à cette dignité ecclésiastique au cours de la période comprise entre 1440 et 1450.

S'il est certain que les déplacements de Dufay devinrent moins fréquents à partir de 1450, il n'en est pas moins évident pour cela, qu'ils ne cessèrent pas tout à fait. Nous savons déjà qu'en 1458 il se rendit à Besançon, où il servit d'arbitre dans une contestation d'ordre musical (4). Celle-ci étant d'importance minime, il n'est guère possible de croire qu'elle ait été la cause de ce voyage dans la Franche-Comté. Il est à supposer, d'autre part, qu'ayant conservé sa prébende montoise jusqu'à sa mort, notre musicien eut plus d'une fois encore l'occasion d'assister à des réunions du chapitre de Sainte-Waudru. Enfin les legs qu'il fait à la fabrique de l'église de la Bienheureuse Marie de Condé,

---

(1) Cf. Haberl, p. 43.
(2) *Ménestrel*, 1886, p. 327.
(3) P. 104.
(4) Voir plus haut, p. 19.

au couvent des Frères Prêcheurs de Valenciennes, à la mense du seigneur abbé de Saint-Aubert, « dans laquelle [il a] trouvé très souvent une hospitalité des plus courtoises », au béguinage de Lille, etc. (1), montrent qu'il avait des rapports plus ou moins fréquents avec les localités du Nord de la France, et que, lorsqu'il s'y rendait, il était reçu avec honneur par les communautés ecclésiastiques qui y résidaient.

Ses rapports avec la Cour de Bourgogne n'ont pas dû cesser non plus, à partir de son établissement définitif à Cambrai. Toutefois, il n'est pas impossible que, devenu vieux, il ait été éclipsé, dans l'esprit de Charles le Téméraire, par les représentants de cette nouvelle école qui prend sa source dans Okeghem et fructifie d'une façon particulièrement vigoureuse avec cet Antoine Busnois, dont on relève l'entrée à la Cour bourguignonne en 1467, l'année même de l'avènement du nouveau duc (2).

Loin de nous cependant la pensée qu'il ait pu être, avant sa mort, l'objet d'une dépréciation quelconque de la part de ses contemporains. Nous n'en voulons pour preuve que la lettre de l'organiste Squarcialupi, datée du 1er mai de cette même année 1467 : elle montre à toute évidence le cas que l'on faisait alors de lui dans cette Florence qu'il avait quittée depuis trente ans, mais où de pieuses mains avaient recueilli ses plus belles compositions en une série de précieux manuscrits qui nous les ont conservées dans leur intégrité (3).

Cette lettre témoigne tout d'abord de ce que Dufay avait envoyé à Florence, pour complaire à Pierre de Médicis, un groupe de chanteurs de l'église de Cambrai (4). Ces artistes ont

(1) Cf. le testament de Dufay, dans HABERL, p. 121 (v. la traduction Prod'homme, pp. 18 et suiv.).

(2) Cf. RIEMANN, *Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 275.

(3) Les manuscrits de Bologne, de Modène, d'Oxford, de Trente et de Rome, qui sont les sources de beaucoup les plus importantes pour la connaissance des œuvres de Dufay, ont tous vu le jour en Italie.

(4) Cf. trad. Prod'homme, dans *Écrits de Musiciens*, pp. 27-28.

fait la meilleure impression sur l'organiste florentin, qui les trouve « excellents par le charme de la voix, ainsi que par la science et l'art de chanter ». Pierre de Médicis en a conçu également beaucoup de plaisir et ne tarit pas d'éloges sur le compte de Dufay, qu'il estime être « le plus grand ornement du siècle ». Son fils Laurent, esprit particulièrement distingué, ne pense pas autrement, et c'est avec passion qu'il aime la « musique raffinée » du maître de Cambrai. Son désir de posséder en propre une composition de Dufay est tel, qu'il a remis à Squarcialupi le texte d'une *canzone* italienne, aux fins d'en obtenir du maître la traduction musicale, et il n'est aucune prière que l'organiste de S.-Maria del Fiore n'épargne pour que le chanoine de Cambrai y consente.

Grand personnage à l'étranger, Dufay l'était naturellement aussi à Cambrai. Comme nous le savons déjà, c'est lui qui reçoit en son hôtel Pierre VII de Ranchicourt, évêque d'Arras (1463-1499), lors de l'inauguration de la nouvelle cathédrale, en juillet 1472. A cette occasion, il y eut chez lui, le troisième jour de ce mois, un dîner et un souper, dont le menu « maigre », composé en majeure partie de poisson (carpes, becquées, anguilles, perquos (perches), hérens, moules, œux, etc.), fait supposer qu'ils ont eu lieu un vendredi (1). Non seulement l'évêque d'Arras fut nourri chez Guillaume Dufay, mais encore il y fut hébergé, ainsi qu'il résulte de cette mention de l'inventaire des biens de ce dernier : « 1 drap de pointure historié de plusieurs personnages d'enfans, qui se baignent, estans devant la queminée *en le cambre M. S. d'Arras* XXX[s] ». Enfin le legs qu'il fait à Monseigneur d'Arras d'un « petit couteau royal », qu'il avait reçu du roi de Sicile (2), prouve, d'une part, l'intimité des rap-

(1) La chose est d'autant plus plausible que l'inauguration de la cathédrale s'est faite le 5 juillet, fort probablement un dimanche (voir plus haut, pp. 19 et suiv.).

(2) Cf. le testament, HABERL, p. 121, et PROD'HOMME, p. 17. Houdoy (cf. HABERL, p. 46) fait remarquer qu'à l'époque où il n'était encore que le dauphin, Louis XI avait dû se réfugier, dans des circonstances difficiles, à la Cour de son cousin le duc Philippe le Bon, où Dufay l'a peut-être rencontré (entre 1456 et 1461).

ports de notre maître avec ce grand dignitaire ecclésiastique; d'autre part, le fait qu'il eut, à un moment donné, l'occasion d'obliger le roi de Sicile. Celui-ci est-il, comme le pense Houdoy (Haberl, p. 46), le roi-poète René d'Anjou, prisonnier de Philippe le Bon de 1435 à 1437 et mort en 1480? Ou bien n'est-il pas plutôt Alphonse d'Aragon, souverain des Deux-Siciles de 1442 à 1458, ou son fils Ferdinand Ier, qui régna de 1458 à 1494? C'est ce qu'il est difficile de décider, encore que l'hypothèse d'Houdoy paraisse offrir plus de chances de certitude.

Le legs à Martin Courtois du portrait du roi (Louis XI), que lui avait envoyé de Tours Jehan de Fontenay (1), atteste, de même, que ses relations directes ou indirectes avec les grands et les petits souverains de son temps ne se bornaient nullement à un cercle étroitement limité.

Aussi bien, le testament tout entier témoigne d'une manière d'être et de se comporter qui est celle d'un ecclésiastique fortuné et de haut rang. Sans doute les considérations générales sur la mort, les actions de grâce envers Dieu et la profession de foi orthodoxe qui en constituent le préambule n'ont-elles rien que d'essentiellement conforme à la tradition, qui attachait une importance capitale à l'acte de dernière volonté et dont les formules toutes faites avaient, par elles-mêmes, un accent de piété et de solennité indépendant de la personnalité de testateur.

Mais la suite de ce document nous édifie d'une façon détaillée sur ses biens et sur la manière dont il en dispose, ainsi que sur le soin avec lequel il entend veiller au salut de son âme, par une série de cérémonies funèbres dont il prévoit d'avance le rituel, caractérisé, entre autres, par l'intervention expresse d'un certain nombre de ses compositions à ce destinées.

Nous apprenons tout d'abord que la pierre tombale qui se trouve actuellement au musée de Lille a été sculptée à ses frais, de son vivant, et qu'il en a ordonné lui-même le placement dans la chapelle de Saint Étienne, à la faveur d'une concession per-

(1) Cf. le testament, Haberl, p. 121, et Prod'homme, p. 17.

pétuelle qui lui a été gracieusement octroyée par ses collègues, les chanoines du chapitre. Ses obsèques devront être célébrées dans la cathédrale, avec sonneries de cloches, luminaire complet et, de plus, quatre cierges allumés devant l'image de saint Antoine de Padoue. Passons sur le détail de cette cérémonie ainsi que des messes qui seront dites le même jour pour le repos de son âme : tous ceux, grands et petits, qui y concourront recevront, en reconnaissance, des sommes proportionnées à leur rang hiérarchique et aux services rendus; les pauvres ne seront pas oubliés : il leur sera alloué six mesures de blé converti en pain et autant de deniers qu'il y aura de pains.

Pour l'heure de son agonie, les dispositions suivantes devront être observées : après que les sacrements lui auront été administrés, l'hymne *Magno salutis gaudio* sera chantée à voix basse par un groupe de huit chantres; les enfants de chœur entonneront ensuite, avec leur maître et deux chanteurs adultes, son motet *Ave Regina coelorum*, le tout à condition que l'heure où il entrera en agonie ne s'y oppose point. L'événement s'étant produit à un moment défavorable, cette disposition ne put être observée [1]. L'*Ave Regina* en question est, sans aucun doute, la pièce qu'Haberl a retrouvée dans le codex B 80 des archives capitulaires de Saint-Pierre, à Rome, et reproduit en annexe à sa monographie. On y observe, en effet, au *cantus*, d'importants fragments tropés (*miserere tui labentis du fay*, etc.) qui marquent, par leur caractère personnel, la volonté expresse de le faire servir pour la fin que le maître lui destine dans son testament.

Pour le lendemain de ses obsèques, notre musicien prévoit une messe de *requiem*, qui devra être chantée dans la chapelle Saint-Étienne par douze des meilleurs chantres [2], choisis

[1] Cf. HABERL, p. 48; DELCROIX, *op. cit.*, p. 29 (d'après les documents publiés par Houdoy).

[2] *Sufficientiores :* nous supposons que c'est ainsi qu'il faut traduire ce mot, dont M. Prod'homme n'a pas saisi la signification.

parmi les grands et les petits vicaires : la messe terminée, ils devront, après le *requiescant in pace*, exécuter une autre séquence à leur choix (*unam de sequentiis aliis quam voluerint*), ensuite le *De profundis* et la collecte *Inclina et Fidelium*. Comme il dit expressément *Missam meam de Requiem*, on peut en conclure qu'il s'agit de la *Missa de requiem compilata per Mum G. du Fay*, copiée par Sym. Mellet en 1470 (1). Cette œuvre n'a point été conservée. La chose est d'autant plus regrettable qu'il s'agit, en fait, de l'un des plus anciens, peut-être même du plus ancien exemple connu de messe des morts en style polyphonique. Selon M. Peter Wagner (2), la *Missa pro defunctis* se chante exclusivement dans sa version monodique (*choraliter*) jusque bien avant dans le XVe siècle, et ce n'est qu'à partir de l'extrême fin de ce dernier qu'on le voit traiter en contrepoint par quelques maîtres comme Obrecht, Pierre de la Rue, etc. Le contexte du testament semble indiquer que la composition de Dufay se bornait à la séquence, c'est-à-dire au *Dies irae*. On ne peut, en effet, s'expliquer l'expression *unam de sequentiis* ALIIS sans faire cette supposition. Comme le *Dies irae* est la partie capitale de la messe des morts, le *Requiem* de notre maître devait être, de toute façon, une œuvre importante autant par ses dimensions que par son caractère exceptionnel.

Les prescriptions ci-dessus furent observées et, selon Houdoy, les morceaux que Dufay avait désiré voir chanter à son lit de mort furent à leur tour interprétés, après la bénédiction de sa dépouille mortelle, dans la chapelle des petits vicaires de la cathédrale (3).

Le maître ordonne encore divers autres devoirs rituéliques pour l'avenir : les grands vicaires auront notamment à célébrer chaque année, dans la chapelle de Saint-Étienne, un obit perpétuel pour le salut de son âme et de celles de ses parents et

---

(1) Cf. HABERL, p. 51, note 5.

(2) *Geschichte der Messe*, I, Teil, Breitkopf et Härtel. Leipzig, 1913, pp. 55 et suiv.

(3) Cf. HABERL, p. 48.

bienfaiteurs. Des messes seront chantées, à certains jours, en l'honneur de saint Antoine de Padoue, de sainte Waudru et de saint Guillaume le Confesseur, etc. Saint Antoine de Padoue paraît avoir été l'objet d'un culte tout spécial de la part de notre musicien. Son filleul Hardi, à qui il lègue « le livre dans lequel est en latin la légende de sainte Barbe » et « le livre de ses biens », a reçu de lui le prénom du grand saint espagnol. D'autre part, il est question, plusieurs fois, dans son testament, d'une *messe de Saint Antoine de Padoue,* dont il s'attribue expressément la paternité, mais dont on n'est point parvenu à retrouver la trace (1). Elle devait avoir une certaine renommée, si l'on songe que Gafori en parle encore en 1496, dans sa *Practica musicae,* et Spataro en 1531, dans son *Tractato de Musica,* pour en louer ou en discuter les particularités de rythme et de notation (2). Si la messe de saint Antoine de Padoue est perdue, il n'en est heureusement pas de même des deux motets en l'honneur de ce saint, dont il est fait mention dans le testament de Dufay : le répons à trois voix *Si quaereris miracula* a été conservé dans le codex 87 de Trente et le motet à quatre voix *O sydus Hispaniae* dans les codices 87 et 88 de Trente,

---

(1) Le principal passage où il en est question est celui par lequel il lègue à la chapelle de Saint-Étienne « avec le livre dans lequel est contenue la *messe de Saint Antoine de Padoue,* en parchemin, un autre livre en papier de grand format, contenant la *messe de Saint Antoine de Vienne* et sa messe de *Requiem* » (*missa Sancti Anthonii de Padua; missa Sancti Anthonii Viennensis; missam meam de Requiem*). — La messe de Saint Antoine de Vienne est probablement aussi de Dufay : elle n'a malheureusement pas été retrouvée jusqu'ici.

Plus loin, parlant d'une messe qu'il institue en l'honneur de saint Antoine de Padoue, il dit expressément *missam per me compositam*. Le livre qui la contenait est mentionné comme suit dans l'inventaire des biens de Dufay : « un livre en grand volume de parchemin contenant les messes [sic] de St. Anthoine de Pade [sic] aveuc plusieurs aultres anthiennes en noire note ... XL[1] ». (HABERL, p. 51, note 7).

(2) Cf. HABERL., pp. 10-11. — Ces allusions tardives ne sont sans doute que l'écho d'un passage du chapitre II du *Proportionale* de Tinctoris où il est également question de la messe *de Sancto Anthonio* de Dufay (Cf. De COUSSEMAKER, *Scriptores,* IV, p. 171).

ainsi que dans le manuscrit A.X.1.11 de Modène ([1]). Le testament parle, en outre, de l'antienne *O proles Hispaniae.* Or l'examen du morceau *O sydus,* contenu dans les manuscrits de Trente et de Modène, d'après l'incipit des quatre voix reproduit dans le volume VII des *Denkmäler* autrichiens (p. 33, n° 88), montre que le maître a réuni ces deux derniers textes dans une seule et même composition, à la manière de l'ancien motet français, *O proles* se trouvant au cantus, *O sydus* au ténor ou au *contratenor Ius* ([2]). D'autre part, Dufay prescrit, dans son testament, que l'antienne *O proles Hispaniae* sera chantée sur le plain-chant (*super cantu plano*). Il résulte de là : 1° qu'il désigne son motet, non d'après le texte qui se trouve à la voix supérieure (*O proles*), mais d'après celui qui figure à l'une des voix intermédiaires (*O sydus*); 2° qu'il désire voir chanter, outre son motet, la version monodique d'*O proles Hispaniae.* Au surplus, le mode d'exécution différent des deux morceaux confirme cette interprétation, le motet *O sydus* requérant le concours des enfants de chœur, tandis que le plain-chant *O proles* fait entrer en jeu les *socii* adultes. Les enfants devront chanter, pour la même occasion, le motet *O lumen ecclesie.* Il s'agit sans doute encore d'une pièce disparue du maître lui-même en l'honneur du même saint.

Il nous reste à signaler quelques legs intéressants, en dehors de ceux auxquels nous avons déjà fait allusion.

Parmi les legs à de simples particuliers, notons celui d'un « *Agnus Dei* ([3]) en or pur » à la femme de Jacques Hardi,

---

(1) Ces deux pièces n'ont pas été publiées en notation moderne jusqu'à présent. HABERL reproduit *in extenso,* pp. 88-89, le texte de la seconde.

(2) D'après HABERL, qui a eu également sous les yeux la version du codex 87 de Trente, *O proles* se trouverait au cantus et au ténor, *O sydus* occuperait le *contratenor Ius*, le *contratenor IIus* étant dépourvu de paroles. HABERL (p. 88, note) pense que ce motet a peut-être été exécuté aux fêtes du bicentenaire de la canonisation de saint Antoine, qui eurent lieu à Padoue en 1432.

(3) Cf. sur les objets qui portaient ce nom, HABERL, p. 83, note 1.

qui était sa « commère » *(commatris mea)*, comme marraine de son filleul Anthoine Hardy. Messire Gobert Le Mannier se voit attribuer un objet macabre : « la figure de la mort ». Au serviteur du maître, messire Alexandre, échoient, en reconnaissance de ses services, « cent livres parisis, avec le bréviaire des curés (1) et le livre qu'il a reçu, lui Dufay, de frère Guillaume Porée », cela pour le cas où il serait encore à son service à son décès. Messire Pierre du Gué (Petrus de Vado) (2) recevra 20 livres ; de plus, un tableau qu'il a donné naguère au testateur, et un autre qui est dans la petite chambre où se trouve l'image de la Bienheureuse Vierge avec celle des apôtres Pierre et Paul. Maître Gérard, médecin, chanoine d'Arras, se verra, de même, allouer 20 livres pour services rendus.

Mentionnons encore, pour finir, un legs en faveur d'un cousin de Tournai, Messire Jacques de Riers, que Dufay a nourri pendant environ 18 mois : il s'élève à 20 écus de France, mais il est subordonné à la condition que le légataire et ses parents ne lui réclament pas le paiement d'un camée (?) (3) à figure de pélican sur lequel il est écrit *Sur le rose me repose* et que le père de Jacques avait, de son vivant, destiné au maître ; que si cette condition n'est point observée, le legs sera tenu pour caduc.

En fait de legs à des églises, signalons ceux d'un tableau à l'église Saint-Aubert de Cambrai, de 40 livres à la fabrique de l'église de Cambrai, de 20 livres à la fabrique de l'église de Sainte-Waudru à Mons, de 100 sols à la fabrique de l'église de la Bienheureuse Marie de Condé, d'un grand *Agnus Dei* en argent doré à l'image de la Bienheureuse Marie de Cambrai qui se

(1) M. Prod'homme traduit ainsi l'expression *manipuli curatorum*.

(2) Pierre du Gué (trad. Prod'homme) se confond sans aucun doute avec le Pierre de Wez qui reçut, d'après l'exécution testamentaire, 30 livres pour avoir gardé l'hôtel de Dufay pendant son séjour en Savoie. (Cf. plus haut, p. 47.)

(3) *Camere*, génitif de *camera*, peut-être transcription fautive pour *camaei*, génitif de *camaeus* = camée en bas latin.

trouve sur l'autel des châsses (1); d'un autre *Agnus Dei* à l'image de la Bienheureuse Marie de Grâce qui orne la chapelle de la Trinité.

Parmi les communautés ou collectivités religieuses bénéficiaires des libéralités du maître, citons les grands vicaires de la cathédrale, qui reçoivent un tableau représentant la Bienheureuse Vierge Marie avec le chanoine Symon le Breton (2), à charge par eux de l'exposer au-dessus de l'autel, à certains jours fixés par le testateur; le couvent des Frères mineurs de Cambrai et celui des Frères prêcheurs de Valenciennes, qui obtiennent chacun 100 sols, etc.

Toute une série de legs relèvent uniquement de la charité : 20 sols à l'hôpital de Saint-Julien; 10 sols à l'hôpital Saint-Jean ; 10 sols à l'hôpital Saint-Jacques; 15 sols aux prisonniers du château de Selles (3) ; 10 sols aux lépreux; 10 sols aux béguinages respectifs de Saint-Georges, de Saint-Vaast et de Lille; 15 sols au béguinage de Cantimpré; 20 sols à la recluse de Saint-Vaast.

Comme exécuteurs testamentaires, Dufay désigne trois chanoines de l'église de Cambrai, Réginal de Lyons (4) Jehan du Rosut, Raoul Mortier et deux chapelains, Pierre du Gué (de Wez?) et Alexandre Bouillart. Ce dernier, qui mourut un peu avant Dufay, le 20 août 1474 (5), n'est autre, d'après le contexte, que

---

(1) *Altare feretrorum.* C'était, d'après M. Prod'homme (p. 16, note 1), l'autel le plus riche de la cathédrale de Cambrai.

(2) Ce tableau avait été envoyé à Dufay par le chanoine Symon le Breton, dont M. Prod'homme (p. 17, note 4) fait un musicien, mort un an avant notre maître et spécialement chargé de copier la musique sur les livres d'église. M. Prod'homme l'identifie sans aucun doute avec Symon Mellet.

(3) Ce château, « qui commandait le cours de l'Escaut », existe encore actuellement à Cambrai. (Cf. BAEDECKER, *Nord-Ouest de la France.*)

(4) PROD'HOMME (p. 22), traduit *de Leonibus* par *de Liége* (qui se dit, en latin, *de Leodio*). Le pluriel *Leonibus* nous paraît plutôt devoir se rapporter à une localité dont le nom se termine par *s*, par exemple, *Lyons-la-Forêt*, à 30 kilomètres à l'ouest de Rouen.

(5) Et non après, en 1494, comme le dit M. Prod'homme (p. 22, note 1).

cet Alexandre qu'il appelle son serviteur, et auquel il fait, comme nous l'avons vu plus haut, un legs d'une certaine importance.

Comme disposition finale, le maître ordonne que « s'il restait quelque chose de ses biens après que toutes les fondations et ordonnances susdites auront reçu leur exécution, ce reliquat soit appliqué, s'il est suffisant, à la célébration de messes... et à d'autres œuvres de piété à la discrétion des exécuteurs ».

On a pu voir, d'après l'énumération des nombreux legs prévus par Dufay dans son testament, que le chanoine de Cambrai jouissait d'une réelle aisance et qu'il possédait pas mal de beaux objets. Cette impression s'accentue encore à la lecture de l'inventaire qui a été dressé après sa mort. On se sera fait une idée aussi complète de la fortune mobilière du maître, lorsqu'on aura lu la liste qui suit, extraite de ce document (1) :

I tablet de III personnages avec les verghes et II courans de gourdines [rideaux]... IIII[l].

I signet d'or pest [pesant] XXXIII est : d'or à XV[s] lequel a esté baillié à la fabrique ainsi qu'il est coutume au lieu de seel (2).

Une annonciation d'ivoire encassée en argent doré, XX[s].

Pour I seel d'argent aux armes du defunct, XXX[s].

I beau bréviaire en velin couvert de noir velours à II cloans d'argent... XXXVIII[l].

I psaultier à plusieurs ymages et devotions L[s].

I bouteille à fachon de livre X[s] (3).

I livre de vieses [vieilles] chanteries, qui fut à feu Messe Symon le Breton XX[s].

Pour une image de la Magdelaine fait en toile a I cassis [châssis] de bois... XI[l].

---

(1) Cf. Houdoy, p. 267; Haberl, p. 51, note 7. — Nous ne citons ici, à part une ou deux exceptions, que les articles de l'inventaire dont il n'a pas encore été question plus haut.

(2) Haberl fait observer que le sceau et la chape du chanoine devaient être restitués à la fabrique d'église, après sa mort.

(3) Il s'agit d'un cruchon en grès qu'on remplissait d'eau chaude et qu'on plaçait sous ses pieds à l'église, afin de ne pas se les refroidir.

I tableau de crucifiement N. S. et ung aultre de la danse de la morisque... XXXVs...

Dufay mort, il n'est plus question de lui dans les archives cambrésiennes. Les comptes de la cathédrale mentionnent, en 1475, des *lamentations* en musique, copiées dans les livres de l'église et composées par Busnois, Ockeghem et Héniart. Houdoy [1] émet l'hypothèse que ces pièces, dont deux ont pour auteurs les musiciens les plus illustres de la génération qui a succédé à celle de notre maître, — Ockeghem et Busnois, — étaient destinées à célébrer la mémoire du chanoine de Cambrai. La chose est d'autant plus plausible que ces « tombeaux » avant la lettre étaient de tradition à cette époque [2]; et il serait certes étrange que celui qu'on considérait comme le plus grand génie musical de son temps n'eût point été l'objet d'un hommage de cette espèce. Malheureusement, ces lamentations n'ont pas été retrouvées jusqu'à présent.

CHAPITRE II.

Dufay jugé par les hommes de son siècle.

Le *Champion des Dames* de Martin le Franc et la lettre de Squarcialupi à Dufay nous ont déjà révélé ce que ses contemporains pensaient de lui de son vivant, aux environs de 1440 et en 1467.

Il nous reste à invoquer le témoignage, non plus d'hommes de sa génération, mais de personnalités qui, lui ayant survécu, ont prolongé sa renommée au delà de sa mort.

Les uns sont des théoriciens, les autres des poètes. Parmi ces derniers, le plus ancien semble être l'auteur des paroles du

(1) Pp. 84 et 201; cf. aussi HABERL, p. 44 et BRENET, *Ménestrel*, 1886, p. 328.

(2) Cf., entre autres, les lamentations sur la mort de Binchois et sur celle d'Okeghem et de Josquin des Prés.

célèbre motet *Omnium bonorum* de Loyset Compère, qui nous a été conservé par le Codex 91 de Trente et par le ms. 80 B des Archives capitulaires de Saint-Pierre, à Rome (1). Comme Compère († 1518) se cite lui-même à la première personne, vers la fin de la composition, il y a tout lieu de croire qu'il est à la fois l'auteur du texte et de la musique. On a émis l'hypothèse, à notre sens fort plausible, que cette œuvre aurait été écrite au lendemain de la mort de Dufay, sous le coup de l'émotion qu'avait produite cet événement. Le fait qu'elle figure dans la partie la plus récente des *Codices* de Trente écarte tout obstacle chronologique, et la citation, dans le texte, du nom de Josquin des Prés, dont il ne saurait être question avant 1470, s'oppose, en tout cas, à ce qu'elle ait été écrite antérieurement à cette dernière date (2).

La seconde partie de ce motet est la seule qui nous intéresse; elle constitue ce qu'on a appelé la « Prière pour les Chanteurs » et comporte les paroles suivantes (3) :

« O toi, qui es pleine de tous biens, ô toi, réconfort des pécheurs, dont c'est le propre de prier pour les malheureux pécheurs qui se sont éloignés de Dieu, prie ton fils pour le salut des chanteurs! Et d'abord pour Guillaume Dufay : Exauce, ô mère, les prières que je fais pour cet astre de la musique (4), pour cette lumière des chanteurs! Prie aussi pour Dussart, Busnois, Caron, maîtres en cantilènes, pour Georget de Brelles et Tinctoris, cymbales de ta gloire (5), et pour Okeghem, Despres, Corbet, Heniart, Faugues et Molinet, et pour Régis et

---

(1) Il est reproduit en notation moderne dans les *Denkmäler* autrichiens, vol. VII, p. 111.

(2) Cf. *Denkmäler* autrichiens, VII, pp. XIX-XX.

(3) Nous traduisons du latin et renvoyons, pour le texte original (en vers rimés), aux *Denkmäler* autrichiens.

(4) Littéralement, la lune de toute la musique (*luna totius musicae*).

(5) Haberl (p. 78, note) est tenté de traduire *cimbalis* par « Instrumentalisten ». Pourquoi ne pas donner à ce mot le sens figuré que nous lui attribuons et qui vient tout naturellement à l'esprit?

pour tous les chanteurs, ainsi que pour moi, Loyset Compère, qui te supplie d'un cœur pur, d'intercéder en faveur de ces maîtres... »

On remarquera la place d'honneur qu'occupe Dufay en tête de cette liste de musiciens, dont plusieurs — tels Busnois, Tinctoris, Okeghem et Josquin des Prés — sont des étoiles de première grandeur, qui ne le cèdent en rien à leur précurseur, au jugement de la postérité. Parmi les astres de rang secondaire que cite Loyset, d'aucuns — tels Dussart, Georget de Brelles et Héniart — ont été directeurs de l'École de chant de Cambrai (1). D'autres, comme Caron et Régis, comptent, avec Busnois et Okeghem, parmi les maîtres dont les œuvres alimentaient couramment le répertoire de la maîtrise cambrésienne (2).

Il n'est pas difficile de conclure, d'après cela, que Dufay — qu'il fût mort à ce moment ou qu'il approchât de sa fin — est considéré par Loyset Compère comme le grand ancêtre, le maître incontesté, le chef illustre de cette École de Cambrai, d'où procède cette merveilleuse discipline du contrepoint franco-néerlandais, dont se glorifient le dernier quart du XVe siècle et le XVIe siècle tout entier.

Environ vingt à vingt-cinq ans plus tard, le nom de Dufay reparaît à nouveau dans un poème écrit, cette fois, non plus en latin, mais en français, et dépourvu de toute traduction musicale. Il s'agit de la *Déploration sur le trépas de Jean Okeghem,* de Guillaume Crétin. Cette pièce de vers de dimensions importantes a été imprimée pour la première fois en 1527, à Paris, dans un recueil de poèmes de Crétin; elle l'a été de nouveau au XIXe siècle, à la diligence et avec les commentaires de E. Thoinan (3). Elle date sans nul doute d'un moment très rapproché de la mort d'Okeghem, qui advint en 1495. Le

(1) Cf. HABERL, p. 43.

(2) Cf. HABERL, pp. 44 et 52.

(3) Paris, Claudin, 1864.

passage où il est question de Dufay met en scène La Musique qui, assistant aux funérailles du défunt, prie

> ... tous les musiciens
> Qui furent là, mesmes les anciens,
> Que sur le corps, par manière de laiz
> Feissent dictez, rondeaux et virelaiz
> ...

On voit alors paraître les plus anciens : Tubal, David, Orpheus et Chiron, qui chantent chacun un rondeau en l'honneur de l'illustre disparu. Comme le poème s'allongerait outre mesure, si tous les grands musiciens y allaient de leur petit couplet, l'acteur (= le récitant) se contente, dans la suite, de citer les nombreux artistes qui participent, par leur présence et leurs chants, à cette cérémonie funèbre imaginaire. Les antiques, Sapho, Pan et Arion font rapidement place aux modernes :

> Là Du Fay, le bon homme survint,
> Bunoys aussi, et aultres plus de vingt,
> Fede, Binchois, Barbingant et Donstable,
> Pasquin, Lannoy, Barizon très notable,
> Copin, Regis, Gilles, Joye et Constant.

Encore une fois, notre maître occupe ici la première place. Vingt ans après sa mort, il n'est point oublié, non plus d'ailleurs que Dunstable et Binchois qui l'avaient précédé dans la tombe, l'un de vingt et un ans (1453), l'autre de quatorze (1460). A part Busnois et Regis, les autres musiciens qui prennent part au cortège n'ont guère laissé de souvenir durable.

Mais si la mémoire de notre maître est encore présente à l'esprit des hommes du XVe siècle finissant, il n'en faut pas moins reconnaître qu'une certaine brume de légende commence à envelopper sa silhouette dès cette époque. Le rôle que lui prête Guillaume Crétin aux funérailles spirituelles d'Okeghem est déjà celui d'un personnage avec lequel tout contact réel est perdu. Il en est de même de celui que lui fait jouer Éloi

d'Amerval dans son *Livre de la Deablerie*, publié à Paris, en 1508, chez Michel Le Noir. D'après Guy (*Histoire de la Poésie française au XVIe siècle*, I, § 713), l'auteur était un « venerable prestre » né à Béthune, et sur la vie duquel on ne sait rien, sinon qu'il était, en 1483, maître des enfants de chœur en l'église Sainte-Croix d'Orléans. Son *Livre de la Deablerie* a été composé dans les premières années du XVIe siècle. « C'est, dit M. Guy, un assommant dialogue entre Satan et Lucifer, qui se glorifient des maux qu'ils font et se racontent l'un à l'autre les crimes ou les vices de leurs futures victimes. » Un long passage est consacré à ce que M. Davey appelle la « Vision du Paradis » ([1]). Ici, l'acteur (le récitant) oppose aux vilenies des deux diables un long récit dans lequel on voit apparaître, à un moment donné, Dunstable et Dufay, ainsi qu'une série d'autres musiciens, parmi lesquels Binchois, Okeghem, Busnois, Loyset Compère, Josquin, Brumel et Tinctoris. Nous citons, ci-après, le passage entier, d'après la réimpression qui a paru en 1923, par les soins de Chr. Fr. Ward, dans les *University of Iowa Studies, Humanistic Studies*, vol. II, n° 2 (p. 226) ([2]) :

A trois, a quatre, a cinq, a six,
Biens remplis, doulcement assis
Et tant plaisans sans point doubter,
Que qui les chante ou oit chanter,
En a le cueur tout resjouy,
Comme Dompstaple ou du Fay ([3]),
Qui tant doulcement en leur temps
Par bel et devost passe-temps

([1]) Dans un article sur JOHN DUNSTABLE paru dans le *Musical Times* de 1904, pp. 712 et suiv., et grâce auquel notre attention a été attirée sur le poème d'Éloi d'Amerval.

([2]) Nous devons à l'obligeance de M. G. Charlier, professeur à l'Université de Bruxelles, l'indication de la bibliographie relative au *Livre de la Deablerie,* ainsi que de celle concernant le *Champion des Dames* de MARTIN LE FRANC.

([3]) L'édition américaine porte *du Say*. Est-ce la copie exacte de l'impression de 1508, ou bien l'erreur est-elle le fait du rééditeur moderne ?

Ont composay (ce sçay-ie bien)
Et plusieurs aultres gens de bien :
Robinet de la Magdelaine,
Binchoiz, Fede, Jorges et Hayne
Le Rouge, Alixandre, Okeghem,
Bunoiz, Basiron, Barbingham,
Louyset, Mureau, Prioris,
Jossequin, Brumel, Tintoris
Et beaucoup d'aultres, ie t'asseure,
Dont n'ay pas memoire à ceste heure.
Je te vueil bien dire qu'ilz font
Grant honneur es lieulx, ou ilz sont.
C'est ung deduyt que d'estre la.
Et si te dy avec cela
Pour resveiller bien les oreilles,
Qu'ilz jouent si bien que merveilles
Des orgues en tant de beaux lieux,
L'une des choses soubz les cieulx
Qui est plus plaisante à ouir
Pour tout humain cueur resiouir
Et doibs sçavoir que c'est lyens
Que les grans princes terriens
Se fournissent pour leurs chapelles
De bons chantres et des voix belles,
D'organistes semblablement
Bien jouans merveilleusement.
. . . .

Ce fragment ne manque pas d'intérêt au point de vue de l'histoire musicale, notamment dans la mesure où il évoque l'importance de l'orgue et des organistes au temps de Josquin. En ce qui regarde Dunstable et Dufay, Éloi d'Amerval se borne à un pieux souvenir à l'adresse de ces maîtres qui « ont composé tant doulcement en leur temps » et que, selon une tradition bien et dûment établie, il était convenu de considérer comme les grands précurseurs de l'art du présent.

Bientôt la fiction poétique elle-même s'évanouira et la mémoire de Dufay s'éteindra complètement, pour ne renaître qu'au deuxième quart du XIXe siècle, sous l'influence des écrits de

Kiesewetter et de Fétis. Le romantisme ne manqua pas de s'emparer d'une aussi belle occasion d'élucubrer une légende dans le goût du temps, et c'est à cet état d'esprit que l'on doit cette singulière nouvelle, *La Vieillesse de Guillaume du Fay*, parue en 1837 dans un journal de modes parisien et dont Haberl donne un résumé, d'après le compte rendu de la *Leipziger Allgemeine Zeitung* (1) : histoire dont l'affabulation purement fantaisiste ne tend à rien autre qu'à mettre au crédit de notre musicien la découverte miraculeuse du contrepoint.

Passons maintenant aux théoriciens. Le plus ancien qui fasse allusion à Dufay dans l'un de ses écrits, semble être Jean Hothby. Le *Dialogus Johanni Hothbi Anglici in arte musica,* dont l'unique exemplaire repose à Florence (2) et qui est, en tout cas, antérieur à 1487, date de la mort de l'auteur (3), contient le passage suivant, reproduit pour la première fois dans l'ouvrage de Stephen Morelot, *De la Musique au XVe siècle*, paru en 1856 : *Sic... in quamplurimis... aliis cantilenis recentissimis, quarum conditores plerique adhuc vivunt, Dunstable anglicus ille, Dufay, Leonel, Plumeret, Frier, Busnoys, Morton, Octinghem, Pelagultus, Bicheleth, Baduin, Forest, Stane, Fich, Caron...* (Ainsi... dans d'autres chants très nombreux de date tout à fait récente, dont les auteurs vivent encore pour la plupart aujourd'hui, l'Anglais Dunstable, Dufay, etc.) (4).

Il est regrettable que le contexte de ce passage n'ait pas été publié : il nous eût peut-être fourni de précieux renseignements sur le caractère des « cantilènes » dont il est question et nous aurait sans doute aidé à fixer d'une façon plus précise la date à

---

(1) P. 33, note 1.

(2) Bibl. Magliabech., XIX, D. 36 (Cf. De Coussemaker, *Script.*, III, p. xxxi).

(3) Cf. J. Wolf, *Handb. der Notationskunde*, I, p. 333 (Leipzig, Br. et Haertel, 1913).

(4) La liste des noms n'est pas exactement la même dans Coussemaker (*Scriptores*). Nous la reproduisons ci-après, pour mémoire : « Dunstable, Dufay, Iconal [le *Leonel* de Morelot est évidemment plus proche de la vérité], Plumer vel Plumeret, Frier, Busnoys, Morton, Ochinghem, Pelagulfus, Nicoletti [au lieu de Bicheleth], Boduin, Stane, Fich, Caron ».

laquelle il a été écrit. Du fait que la plupart des auteurs cités vivaient encore à ce moment, on peut toutefois induire, dès à présent, que cette date est relativement rapprochée de la mort de Dufay (1474), si elle ne la précède même.

Après Hothby, Tinctoris († 1511). Le grand théoricien belge nous a laissé, dans le prologue (*Prologus*) de son *Liber de arte Contrapuncti* (octobre 1477), écrit à Naples trois ans après la mort du chanoine de Cambrai, un premier témoignage relatif à ce dernier. « Un fait, dit-il, dont je ne saurais assez m'étonner, c'est qu'au jugement des hommes compétents il n'existe des compositions dignes d'être entendues que depuis quarante ans seulement. Mais aujourd'hui — sans parler des nombreux groupes de chanteurs qui interprètent les pièces musicales de la façon la plus exquise — on voit fleurir (je ne sais si c'est par l'effet d'une influence céleste ou d'une discipline assidue) une infinité de compositeurs comme Joannes Okeghem, Joannes Regis, Antonius Busnois, Firminus Caron et Guillermus Faugues, qui se glorifient d'avoir eu pour maîtres, dans cet art divin, Joannes Dunstaple, Egidius Binchois et Guillermus Dufay, tous trois décédés depuis peu de temps. La plupart des œuvres de ces compositeurs respirent une telle suavité qu'on doit, à mon avis, les tenir pour dignes non seulement des hommes ou des héros, mais encore des dieux immortels. Et certes, je ne les entends et ne les considère jamais sans en éprouver une nouvelle joie et en retirer un nouvel enseignement (1). »

Traitant le même sujet dans le préambule (*Prohemium*) de son *Proportionale,* dont on ne connaît malheureusement pas la date, Tinctoris précise son point de vue. Après avoir fait remarquer tout ce que les princes chrétiens ont réalisé en faveur de la musique religieuse, par l'institution de chapelles composées de chanteurs qu'ils entretiennent à grands frais, il s'exprime ainsi qu'il suit : « Grâce à cela, la musique de notre temps a fait de

(1) Cf. le texte latin dans Coussemaker, *Script., IV,* p. 77.

tels progrès, qu'on peut voir en elle un art nouveau (*ars nova*) dont la source et l'origine doivent se chercher chez les musiciens anglais, qui avaient pour chef Dunstable. Dunstable eut pour contemporain en France *Dufay* et Binchois, auxquels ont succédé sans interruption les modernes, Okeghem, Busnois, Regis et Caron, les meilleurs de tous ceux dont j'ai entendu les œuvres. Les Anglais se sont peu à peu dépouillés de leur art au profit des Français (ne dit-on pas communément aujourd'hui que les Anglais « jubilent » et que les Français chantent?). En effet, à l'heure actuelle, ceux-ci inventent chaque jour des chants nouveaux, tandis que ceux-là ne font plus que répéter sans cesse les mêmes formules (ce qui est le signe d'un bien pauvre génie!...) » (1).

Il est inutile de faire observer combien ces deux passages sont intéressants, non seulement au point de vue particulier de Dufay, mais encore de l'histoire de la musique en général. Nous ne nous y arrêterons pas pour le moment, nous réservant d'aborder cet ordre d'idées, en lui donnant quelque développement, à la conclusion de cet ouvrage.

Voici maintenant le témoignage du théoricien allemand Adam de Fulda, qui, lui aussi, n'est pas sans conséquence, en raison des précisions nouvelles qu'il apporte. Dans son *Traité de Musique* daté du 5 novembre 1490, un passage de la première partie, chapitre VII, fait tout d'abord une brève allusion à Dufay. Énumérant les grands maîtres ès musique qui ont succédé à Boëtius, l'auteur cite Gregorius, Isidorus, Guido, Odo, Berno et J. de Muris, et, ajoute-t-il, « de mon temps, les très doctes *Wilh. Duffai* et Ant. de Busna [sic], dont nous nous efforçons de suivre la trace, non seulement dans nos paroles, mais surtout dans nos actes... (2) ».

Un second passage, qui figure au chapitre Ier (3) de la seconde

---

(1) Cf. le texte latin dans COUSSEMAKER, *Script.*, IV, p. 154.

(2) Cf. le texte original dans GERBERT, *Scriptores*, III, p. 341.

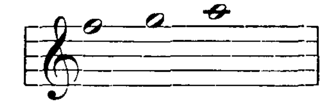
(3) Et non 7, comme le dit erronément Haberl, p. 10.

partie du traité est, en dépit de son peu de clarté, d'un intérêt beaucoup plus vif. Adam y parle de l'échelle guidonienne, qui s'étend de

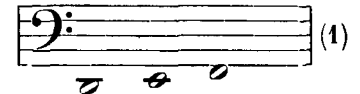


et contient vingt notes (*claves*), le *si* bémol et le *si* naturel ne comptant que pour une seule.

« Mais avec le temps, continue-t-il, les maîtres modernes de la musique ne se contentant plus de ces notes, décidèrent, par nécessité, d'y ajouter l'octave supérieure de la *trite*, de la *paranete* et de la *nete hyperboleon* [soit les trois notes suivantes :



et, de même, l'octave inférieure du *lichanos*, de l'*hypate* et du *parypate meson* [soit les trois notes suivantes :



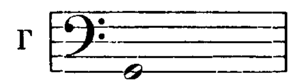
La cause de cela réside dans la musique mensurale inventée par le vénérable *Guilhelmus Dufay*, dont les compositions ont été pour nos musiciens d'aujourd'hui le modèle initial de cette forme dite vulgairement *manerum* (ou *manerus*). Car c'est lui le premier qui, non satisfait des règles existantes, décida fort à propos de dépasser les limites de l'échelle musicale, à l'occasion de la transposition, ce qui est d'une grande utilité pour les instruments et pour ceux qui en jouent [?] : aussi ces derniers ont-ils, selon nous, fortement contribué pour leur part à faire admettre cette innovation [?]... (2) ».
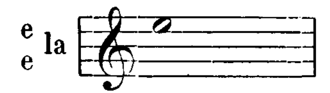
---

(1) Cf. à ce sujet, les explications de STAINER, *op. cit.*, p. 6.

(2) Cf. l'original latin dans GERBERT, *Script.*, III, p. 342 : « Sed decursu temporis moderniores musicae praeceptores, his non contenti clavibus, concluserunt ex necessitate tribus chordis, scilicet trite, paranete, et nete hyperboleon, superaddere

Enfin, un troisième passage, qui figure dans le chapitre VIII de la seconde partie, s'exprime comme suit : « Ne pouvant se satisfaire de la main et des préceptes de Guido, dans leur pratique continuelle de la transposition, [les musiciens d'aujourd'hui] estimèrent qu'il y avait lieu d'ajouter plusieurs notes au-dessous du



ainsi qu'au dessus du



Je pense qu'il faut attribuer l'invention de cette chose au vénérable *Guilhelmus Dufay*, qu'imitent tous les musiciens, même les plus modernes (1) ».

Nous verrons plus loin quelle est la signification réelle de cette innovation et la part qu'a pu y prendre notre maître. En attendant, constatons une fois de plus qu'un théoricien notable de la fin du XVe siècle, lequel était en même temps un compositeur de marque, tient Dufay non seulement pour l'initiateur d'un grand perfectionnement technique, mais encore pour le

---

diapason superius, similiter lichanos, hypate, et parypatemeson, diapason inferius, mensurabilis musicae gratia per venerabilem Guilhelmum Dufay adinventae; cujus compositio nostris magnum dedit initium formalitatis, vulgo *manerum* dictum. Nam ipse primus regulis contentus non immerito limites est supergressus in transpositione, cum instrumentis perutile sit ac eorum sciolis quorum causa plus credimus admissum fore... »

Ce texte donne lieu aux remarques suivantes : 1° la négation *non* doit avoir été omise devant le mot *contentus* ; sinon le texte est incompréhensible; Haberl (p. 10) interprète donc avec raison ce dernier comme si elle s'y trouvait; 2° la signification de *sciolis* est douteuse : Haberl (p. 10) applique ce mot, sans commentaire, aux joueurs d'instruments; cette interprétation nous paraît, en tous cas, plus vraisemblable que celle de Riemann (*Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 41), qui donne à ce terme le sens de « figurations propres à la musique instrumentale » (*Figurenwerke der Instrumente*).

(1) Cf. le texte original dans GERBERT, *Script.*, III, p. 350.

créateur d'un style dont ses successeurs se font un devoir de s'inspirer.

Adam de Fulda, qui semble avoir vécu à peu près en même temps qu'Okeghem [1], est, en fait, le dernier théoricien qui parle de notre maître avec une conscience très nette du rôle considérable qu'il a joué. Relativement rapproché de lui, puisqu'il appartient à la génération qui suit la sienne, il a vécu sous l'empire immédiat de sa puissante personnalité, ce qui l'a mis en situation de connaître, mieux que quiconque, tout ce qu'on lui devait.

Mais la fin du XV[e] siècle voit affluer une telle quantité de nouveaux musiciens de premier ordre que le souvenir du grand ancêtre ne tarde pas à s'oblitérer. La polyphonie de plus en plus consonante et suave des Josquin des Prés, des Brumel et des Pierre de la Rue fait apparaître celle d'un Dufay comme rude et imparfaite en sa facture primitive, et un nuage de plus en plus épais vient s'interposer entre cet art nouveau et l'*ars nova*, désormais passé au rang d'*ars antiqua*, par lequel notre maître s'était illustré.

Déjà en 1496, dans sa *Practica Musicae*, Franchinus Gaforius ne s'intéresse plus, en citant Dufay parmi d'autres musiciens, qu'à des points secondaires relatifs aux dissonances, à la notation, au rythme. On le voit clairement : le chanoine de Cambrai n'est plus pour lui qu'un nom auquel se rattache, non point une grande tradition, mais l'usage de procédés techniques de détail privés de toute valeur de synthèse. Le XV[e] siècle passé, il en est de plus en plus ainsi, et si l'on trouve encore des allusions à notre musicien dans des ouvrages théoriques comme le *Toscanello* de Pietro Aron (1523), le *Tractato di musica* de Spataro (1531), le *De arte canendi* de Sebald Heyden (1537), le *Compendium musices* d'Adrien Petit Coclicus (1552), etc., ce qu'on apprend par là est totalement dépourvu d'intérêt, soit

[1] D'environ 1440 à 1495, d'après la conjecture de Riemann (*Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 278).

que ces auteurs se contentent de répéter ce qu'on a déjà dit avant eux, soit qu'ils se limitent à des infiniment petits sans conséquence. Nous nous abstiendrons donc de les étudier, nous bornant à renvoyer le lecteur à ce qu'en dit Haberl (1). Nous nous en référons de même à ce dernier (2) pour ce qui regarde l'analyse détaillée de la bibliographie relative à Dufay à partir du *Lexikon* de Walther (1732) jusqu'en 1885.

CHAPITRE III.

Vue d'ensemble et généralités sur l'œuvre de Dufay.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, l'œuvre de Dufay, telle qu'elle nous a été conservée, compte près de 200 numéros. Elle comporte les divisions suivantes :

Messes et fragments de messes;
Magnificats;
Motets latins sur textes religieux ou profanes;
Compositions sur textes français;
Compositions sur textes italiens.

Les messes entières de Dufay sont peu nombreuses en comparaison de celles de ses successeurs comme Obrecht, Josquin des Près ou Pierre de la Rue, sans parler de Palestrina, qui atteint presque la centaine, et de Lassus, qui dépasse à peu près

(1) Pp. 10 et suiv., Haberl note qu'au XVIIe siècle, le seul témoignage relatif à Dufay est celui de l'Allemand Nucius, dans ses *Praeceptiones musicae poeticae* (1613). — Citons encore celui de Joannes Moller, recteur d'école à Francfort, qui, dans un discours prononcé dans cette ville, en 1648, parle de Dufay dans le passage suivant : «... qui figuralem seu mensuralem musicam quae nunc celebris est, ante annos vix ducentos invenit, Dunstaplus quidam Anglus, deinceps a Gallis Dufay et Binchoio [sic] excultam et illustratam. » (Cf. K. FISCHER, *Ueber einige Schulreden des 17. Jahr.*, dans la ZEITSCHR. DER I. M. G., XIII, 5, p. 158). — Moller ne fait d'ailleurs que répéter Sebald Heyden (1537), dont l'allusion à Dufay n'est elle-même qu'un écho affaibli de Tinctoris.

(2) Pp. 15 et suiv.

la cinquantaine. C'est que, avant le troisième quart du XVe siècle, l'habitude ne s'était pas encore implantée de traiter l'ordinaire de la messe, dans sa totalité, sous la forme polyphonique. On ne connaît, au XIVe siècle, que deux messes complètes en contrepoint : celle dite de Tournai et celle de Guillaume de Machault. Ce n'est guère qu'à partir de la première moitié du XVe siècle, plus spécialement du deuxième quart, que l'on se met progressivement à composer des messes entières, et Dufay est sans aucun doute l'un de ceux qui contribuèrent le plus efficacement à mettre ce nouveau genre à la mode.

On peut se faire une idée du nombre relativement peu élevé des messes entières au cours de la période comprise approximativement entre 1425 et 1475, par l'examen externe des six codices de Trente. Ceux-ci forment assurément, dans leur ensemble, le répertoire le plus imposant de musique de l'époque. La partie religieuse y est — chose importante à noter — beaucoup plus développée que la profane. Le catalogue thématique des codices trentins (1) comporte 1585 numéros, dont il y a lieu de déduire environ 185, soit en raison des doubles emplois, soit du fait que les différentes parties d'une seule et même messe (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus*) y ont chacune un numéro séparé. Or, sur les 1400 numéros restants, les messes entières dépassent à peine la cinquantaine (2), en y comprenant les messes sans *Kyrie* ou sans *Agnus*, cas assez fréquent.

Mais, fait plus remarquable, les deux codices les plus anciens, le 87e et le 92e, dont le contenu intéresse, en bloc, la production musicale du deuxième quart du XVe siècle, ne renferment, ensemble, que deux messes entières (sans *Kyrie*). L'une d'elles *(Alma redemptoris Mater)* est anonyme et figure dans le codex 87 (n°s 3 à 6 du catalogue thématique); l'autre *(Rex sac-*

(1) Cf. *Denkmäler* autrichiens, 7e année.

(2) En fait, ces messes sont représentées, dans le catalogue thématique, par environ 240 numéros.

culorum) a pour auteur l'Anglais Leonel et offre cette particularité que ses diverses parties sont disjointes, le *Patrem* et le *Sanctus* se suivant immédiatement dans le codex 92 (nos 1404 et 1405), l'*Et in terra* les précédant de quelques numéros (no 1397) et l'Agnus les suivant à quelque distance (no 1446). La désignation expresse de l'auteur et l'identité du ténor de ces quatre fragments permettent seules de reconnaître la solidarité qui existe entre eux. La ségrégation dont ils sont l'objet montre clairement combien on était encore peu accoutumé, vers 1450, à concevoir l'ordinaire de la messe comme un tout unitaire. En dehors de ces deux cas, il semble que le *Kyrie,* l'*Et in terra pax*, le *Patrem,* le *Sanctus* et l'*Agnus* anonymes qui occupent les nos 153 à 157 dans le codex 87 [1] offrent certains éléments communs de nature à faire attribuer à leur totalité la qualification de messe unitaire : c'est du moins ce que nous suggère l'examen des incipit thématiques reproduits dans les *Denkmäler* autrichiens. La prudence commande toutefois de n'accepter cette conclusion que sous réserves. Signalons encore, dans le codex 87, un *Et in terra* et un *Patrem* à 4 voix de Dufay (nos 8-9 du catal. thém.) dont la solidarité ne fait pas de doute; dans le codex 92, un *Sanctus* et un *Agnus* de Binchois (nos 1399-1400) qui sont dans le même cas, un *Sanctus* et un *Agnus* de Dufay (nos 1563-1564) dont les *cantus* respectifs se ressemblent très fort, et nous aurons épuisé tout ce que la partie la plus ancienne des manuscrits de Trente offre de caractéristique dans le sens de la conception unitaire totale ou partielle de la messe polyphonique.

Au contraire, les codices 88 à 91, qui représentent, d'une façon générale, la production des vingt à trente années subséquentes, témoignent d'un changement notable dans cet ordre d'idées. Le codex 88 compte environ 17 messes complètes, le

---

[1] L'*Et in terra* se retrouve dans le codex 90 (no 899 du catalogue thématique), où il est attribué à Pylois.

codex 89 environ 18, le codex 90 environ 5 (1), et le codex 91, le plus récent de tous, environ 12 (2).

Si l'on dénombre en gros les fragments isolés de messe que l'on rencontre dans les manuscrits de Trente, on aboutit aux résultats suivants :

Sur les 1585 numéros du catalogue thématique, près de 400, c'est-à-dire le quart environ de la totalité, sont constitués par des fragments de cette espèce. Dans les deux codices les plus anciens (87 et 92), la proportion est celle-ci :

Codex	87 :	environ	70 fragments de messe	sur	198	numéros.
—	92 :	—	89 —	—	221	—

Dans les codices 88, 89 et 90, qui appartiennent à la période intermédiaire :

Codex 88 :	34	fragments de messe	sur	309	numéros.
— 89 :	33	—	—	273	—
— 90 :	150	—	—	364	—

Dans le codex 91, qui est le plus récent : 21 fragments de messe sur 220 numéros.

Cette statistique n'est-elle pas frappante? Si on la prend tout

(1) Le codex 90, s'il n'est pas riche en messes unitaires, comporte, par contre, un nombre considérable de fragments de messe (nos 854 à 987) groupés en séries successives (séries de *Kyrie*, de *Gloria*, etc.). Parfois, tels de ces fragments ont des dénominations communes (Ex : *Et in terra, Patrem* et *Sanctus Quem malignus, Fuit homo, O quam suavis*, etc.) et sont basés, dans ce cas, sur un seul et même ténor; mais la solidarité thématique se borne le plus souvent à cela et il ne semble pas que l'on se trouve réellement en présence d'une velléité consciente de créer une unité quelconque. Les *Kyrie* et la presque totalité des *Agnus* restent d'ailleurs en dehors de ces combinaisons; d'où il résulte que l'on n'observe, en fait, aucun cas de messe entièrement basée sur un thème identique.

Ce groupement systématique des divers fragments de la messe, propre au codex 90 de Trente, se retrouve (sans aucune apparence de solidarité thématique) dans un codex plus ancien, l'*Old Hall ms.*, dont un catalogue thématique a été publié par M. Barclay Squire dans le volume II des *SMB der I. M. G.*

(2) Nous usons à dessein du terme *environ*, pour bien marquer la part d'approximation qu'il y a dans ces statistiques : celles-ci sont, en effet, basées en majeure partie sur l'examen d'incipit thématiques qui ne sont pas toujours absolument démonstratifs. Il y a donc lieu de tenir compte du risque d'erreur possible.

d'abord dans son ensemble, on observe que les six codices trentins renferment un nombre énorme de fragments de messe isolés. Même si l'on tient compte de ce que le catalogue thématique attribue un numéro spécial aux diverses parties qui composent les messes complètes, — ce qui fait à peu près 240 numéros pour la totalité de celles-ci, — il n'en reste pas moins que la proportion des *Kyrie*, des *Gloria*, des *Credo*, etc. isolés est bien plus considérable que celle des *Kyrie*, des *Gloria*, etc., dont se constituent les messes unitaires.

Si l'on considère ensuite les divers codices de Trente selon leur rang d'ancienneté, on remarque que les deux plus anciens sont, avec le codex 90, les plus riches en fragments isolés et que le plus récent n'en contient, par contre, qu'un nombre beaucoup plus limité. Le codex 90, qui est, comme nous l'avons vu, assez pauvre en messes complètes, — il n'en renferme que 5, — se caractérise, d'un autre côté, par la présence d'un nombre insolite — environ 150 — de fragments de messe indépendants les uns des autres. C'est là un cas spécial, qui s'explique à la fois par l'importance numérique de ce codex par rapport aux cinq autres et par des raisons de destination liturgique que l'on peut aisément soupçonner, d'après sa disposition interne : les *Kyrie*, les *Gloria*, les *Credo*, etc., y sont, en effet, groupés par séries successives [1] qui suggèrent tout naturellement l'idée d'un répertoire systématiquement organisé en vue d'offices variés. Aussi bien, une certaine analogie thématique s'observe, occasionnellement, entre tels *Gloria*, tels *Credo* et tels *Sanctus*, plus ou moins éloignés les uns des autres par le fait de leur groupement en série [2], en sorte que l'on discerne parfois, dans cette masse qui paraît à première vue exempte de toute solidarité, une tendance latente vers le type unitaire. Cette particularité n'est d'ailleurs pas propre au seul codex 90. Elle se remarque déjà, comme nous l'avons vu plus haut, dans

(1) Cf. la note 1, p. 87.

(2) Cf. la note 1, p. 87.

les deux codices les plus anciens (87 et 92) et on la retrouve, rarement d'ailleurs, dans les codices 88 et 89, sous les espèces suivantes : *Kyrie* et *Agnus* solidaires [1]; *Gloria* et *Credo* solidaires [2].

On comprend maintenant pourquoi le nombre de messes entières écrites par Dufay est relativement restreint. Ayant vécu la majeure partie de son existence au cours d'une période où la messe unitaire n'était point encore la règle, mais l'exception, il est normal qu'il n'ait cultivé le genre nouveau que dans une mesure limitée, tandis qu'il sacrifiait plus largement à la tradition de composer des fragments de messe isolés.

D'après la statistique que nous avons dressée, on n'a guère conservé plus de sept messes entières de notre maître. Nous en donnons en note l'énumération détaillée [3], en faisant observer qu'elle a un caractère purement provisoire : il faudrait, en effet, pour qu'elle fût absolument exacte, la passer au crible d'une critique que nous nous réservons de faire, lorsque nous mettrons sur pied le catalogue des œuvres complètes de Dufay que nous nous sommes proposé d'établir.

Notons, au surplus :

1° Que deux messes de Dufay, dont des documents de l'époque certifient l'existence, — le *Requiem* et la *Messe de*

---

(1) Nos 219-220 du catal. thém.

(2) Nos 259-260, nos 552-553 du catal. thém.

(3) En voici les titres : *Ave regina coelorum; Caput; Ecce ancilla Domini; Messe de Saint Jacques; L'omme armé; Se la face ay pale; Missa sine titulo* (Bologne, *Liceo musicale*, cod. 37, fol. 9 à 15). — Haberl (p. 133 et note 3 de son *Dufay*) parle d'une messe *Tant je me deduis* qui occuperait les fol. 30*b* à 38*a* du cod. 14 de la Sixtine et qu'il a, dit-il, négligé de signaler, p. 73, dans la description qu'il fait de ce codex. D'autre part, dans son *Bibl. und themat. Musikkatalog... Vatikan zu Rom*, publié trois ans plus tard (1888), il ne cite, dans son catalogue thématique (p. 130), que trois messes de Dufay (*Se la face*, *Ecce ancilla* et *Lomme armé*) comme appartenant à ce manuscrit, alors que, plus haut (p. 6), il a fixé leur nombre à quatre.. L'explication de cette contradiction se trouve dans le *Revisionsbericht* du vol. VII des *Denkmäler* autrichiens, p. 278, duquel il résulte que les mots *Tant je me deduis* ont été introduits (arbitrairement?) dans le second *Kyrie* de la messe *Se la face ay pale.*

Saint Antoine de Padoue, — n'ont pas été retrouvées jusqu'ici (¹).

2° Qu'une série de messes qui figurent dans le manuscrit 5557 de la Bibliothèque royale de Belgique, à savoir : *Summae Trinitati, Deus creator, Te gratias, Ecce ancilla Domini,* ont été attribuées à tort par Fétis à Dufay et incorporées par Haberl, sur la foi de ce témoignage, dans le catalogue des œuvres du maître qui figure à la fin de sa monographie (²).

Les fragments de messe isolés de Dufay s'élèvent à environ 35, dont 12 *Kyrie,* 12 *Gloria,* 5 *Credo,* 3 *Sanctus* et 3 *Agnus.* Comme on le voit, leur nombre n'est guère considérable, encore qu'ils constituent, en bloc, un peu plus du 1/6 du nombre total de ses compositions. On observe, au surplus, dans cet ensemble, deux ou trois cas de solidarité partielle — certaine ou probable — entre tels et tels de ces fragments (*Kyrie* et *Gloria* n°s 1510 et 1511 du catal. thém. des codices de Trente; *Sanctus* et *Agnus papale* n°s 1561 et 1558; *Sanctus* et *Agnus* n°s 1563 et 1564). Nous avons relevé, enfin, neuf cas où l'attribution de fragments de messe à Dufay est fausse ou, tout au moins, sujette à caution. Les proportions limitées de ce travail nous interdisent d'aborder ici l'examen et la discussion de ce point secondaire, que nous nous réservons, au demeurant, de traiter ailleurs.

Les *Magnificat* de Dufay ne nous arrêteront qu'un instant. Deux d'entre eux seulement ont été conservés, à savoir un *Magnificat* du 6e ton et un *Magnificat* du 8e ton. Ceux du 5e et

---

(¹) Cf. pp. 66 et 67.

(²) Cf. Fétis, *Histoire générale de la Musique,* t. V, p. 328 (Fétis croit pouvoir y ajouter une cinquième messe sans titre, qu'Haberl lui laisse pour compte); Haberl, p. 133. — Nous ne pouvons, dans cette étude, exposer les raisons externes et internes qui militent en faveur de la non-attribution de ces œuvres à Dufay. Nous nous réservons de le faire dans un travail spécial. M. J. Wolf a déjà effleuré la question dans son *Handb. der Notationskunde*, I, p. 447, où il attribue implicitement ces messes, ou tout au moins une partie d'entre elles, à W. Frye.

du 7e ton qui sont mentionnés dans les comptes capitulaires de la cathédrale de Cambrai n'ont pas été retrouvés jusqu'ici [1].

Les motets latins sur texte religieux ou profane occupent une place fort importante dans la production du maître. D'après le dénombrement provisoire auquel nous nous sommes livré, le chiffre total de ceux qui ont été conservés s'élève à environ 87, dont la majeure partie (plus de 70) se réclame du service de l'église. Parmi les motets restants, 4 ou 5 se rapportent avec certitude à de grands personnages dont ils exaltent les actes ou les vertus (*Vasilissa ergo gaude; Supremum est,* etc.); un numéro isolé traduit en musique une discussion de droit canon (*Juvenis qui puellam*). Quant aux autres — une dizaine environ — leur caractère profane ou religieux ne peut être établi avec certitude par le simple incipit de leurs textes que nous avons sous les yeux.

On rencontre, en outre, dans des documents d'archives, le titre de quelques motets de Dufay (Séquence de la Madeleine, *O lumen ecclesie, Regina coeli*) qui ont disparu [2]. Il est enfin 8 à 9 motets dont l'attribution à notre maître est discutable et que nous nous sommes abstenu, pour cette raison, de compter au nombre de ses œuvres.

Le terme « motet » n'a plus, au XVe siècle, l'acception qu'il avait sous l'empire de l'*ars antiqua* français du XIIIe siècle, époque où il désignait un genre musical complexe, mais très nettement caractérisé, qui peut se définir ainsi qu'il suit : une composition à deux, trois ou quatre voix — le plus souvent trois — bâtie sur une mélodie profane ou religieuse appelée *tenor,* placée, dans l'immense majorité des cas, au-dessous des autres voix, et dont l'exécution était normalement confiée, faute de

---

(1) Cf. Haberl, pp. 50-51, note 4. — P. 49, Haberl parle, en outre (d'après Houdoy), d'un *Magnificat* du 1er ton; mais nous ne voyons pas cette œuvre mentionnée dans les extraits d'archives reproduits pp. 50-51, note 4.

(2) Cf. Haberl, pp. 50-51, note 4, et p. 122 (testament de Dufay).

paroles, à un ou à des instruments, les voix restantes comportant un texte destiné à être chanté. Dans le cas du motet à plus de deux voix, le texte est, en principe, différent à chacune des voix. Cette pluralité de texte offre des aspects divers, qui vont du simple au compliqué, et dont le plus complexe suppose, d'une part, la dualité de langue (latin et français), d'autre part, une structure prosodique différente suivant les voix, en telle manière que lorsque l'une d'elles déclame son texte avec une certaine vivacité, l'autre ou les autres débitent le leur avec une lenteur relative, le nombre de syllabes à placer dans le même temps et le même espace étant variable selon les cas.

Il s'agit, comme on le voit, de combinaisons purement artificielles, nées dans des cerveaux imbus de scolastique, et qui procèdent bien plus de l'intelligence constructive que du sentiment spontané. L'étude des nombreux motets des manuscrits de Montpellier, de Bamberg et de Paris (*Roman de Fauvel*), qui ont été publiés en notation moderne par De Coussemaker, Pierre Aubry et M. J. Wolf, ne peut que confirmer dans cette idée, encore qu'ils fourmillent de détails charmants, qui dénotent un instinct esthétique évident. Si l'on ajoute à cela que la rencontre des voix était astreinte à des règles de consonance basées sur une sorte de rationalisme à demi mathématique, on comprendra sans peine comment il se fait qu'à l'audition, les motets de l'*ars antiqua* apparaissent, dans la plupart des cas, comme de petits monstres, assez analogues à ces productions ultra-modernes qui se réclament de théories toutes faites, plutôt que d'un besoin impérieux d'extérioriser sa sensibilité sous une forme neuve.

Il est toutefois certain que l'effort immense déployé par les motetistes parisiens du XIIIe siècle n'a pas été inutile. L'histoire de l'art, plus spécialement celle de la musique, abonde en exemples de ces recherches techniques, de ces expériences plus ou moins cérébrales, où se complaît l'ingéniosité des inventeurs et qui se manifestent par mille subtilités plus surprenantes les unes que les autres. Le motet de l'*ars antiqua* est l'un des

témoignages les plus caractéristiques de cette poursuite ardente et passionnée de la nouveauté. De plus en plus on se convainc que le moyen âge n'a nullement été une période de stagnation et d'immobilisme, mais qu'un bouillonnement intense n'a cessé d'agiter les cerveaux de ses hommes d'élite. A partir des Croisades, on assiste, particulièrement en France et en Italie, au spectacle émouvant d'un effort lent, mais finalement victorieux, pour sortir des « brumes » et atteindre la lumière.

Le vieux motet du XIII[e] siècle est l'un des produits de cet effort. Si chimérique qu'il soit, il n'en constitue pas moins une conception hautement originale, dont l'efficacité, en tant que discipline, s'est surabondamment démontrée dans la suite. Certes, on ne pouvait s'en tenir rigoureusement à cette forme qui avait d'ailleurs atteint très rapidement son maximum de complexité et de développement. Le motet était une impasse. Il fallait en briser le cadre pour qu'il pût évoluer dans un sens nouveau. Ce processus de transformation se réalise insensiblement au cours du XIV[e] siècle, par une sorte de désagrégation ou de dissociation, dont l'effet assouplissant ne tarde pas à se faire sentir.

La pluralité de texte et, *a fortiori*, la pluralité de langue s'effritent avec le temps. De règle, cette pluralité devient bientôt exception. A l'époque de Dufay et chez le maître lui-même, on la rencontre encore assez fréquemment, mais elle a quasi complètement perdu cet aspect systématique et je dirai presque mécanique qu'elle offre, par exemple, dans les motets du ms. de Bamberg. Elle ne s'est d'ailleurs jamais complètement perdue, et l'on en retrouve des traces jusque dans la période finale de la grande polyphonie franco-néerlandaise, notamment dans l'œuvre de Roland de Lassus, où elle trouve sa raison d'être dans un symbolisme expressif d'une haute signification.

La dissociation se poursuit aussi par voie d'élimination progressive du français, si bien qu'au XV[e] siècle, le motet est redevenu, à cet égard, ce qu'il était au moment de sa naissance, au XII[e] siècle, à savoir une composition purement latine. Non point

qu'il ne subsiste plus aucun souvenir de l'ancienne pratique : ainsi Dufay nous donne lui-même des exemples très typiques de cette dernière, dans les deux morceaux à 3 voix : *Je ne puis plus ce que j'ay pu* (Oxford, 213, fol. 55b), où la voix la plus basse répète trois fois, sur la même mélodie, la phrase latine *Unde veniet auxilium mihi*, et *Resvelons nous* (Oxford, 213, fol. 34*b*), où un motif populaire, *Alons ent bien tos au may*, subit aux deux voix inférieures une répétition analogue, en forme de canon à la quinte grave. Mais, en dépit des points de contact, les attaches avec l'ancien motet sont formellement rompues et il ne serait probablement venu à l'idée de personne, au temps de Dufay, de classer encore des compositions de ce genre parmi les motets.

Comme nous l'avons vu, dans le motet de l'*ars antiqua*, le ténor préexistant occupe la voix la plus grave : disposition éminemment défavorable, en principe, au développement harmonique, tel que nous l'entendons actuellement, puisque les marches de basse imposées par le choix du ténor ne sont en rien commandées par le désir de réaliser de belles successions d'accords. Aussi bien cette dernière préoccupation était entièrement étrangère aux hommes du XIII[e] siècle. Toutefois, leurs héritiers du XV[e], guidés par un sens harmonique inconscient, ne furent pas sans s'apercevoir que le placement du ténor à la basse n'allait pas sans offrir des inconvénients et qu'il serait peut-être plus séant de le placer ailleurs. D'aucuns lui donnèrent la place d'honneur en le mettant à la voix la plus haute, les autres voix servant de simple accompagnement à cette mélodie, considérée comme la principale et généralement pourvue de figurations et d'embellissements divers. Cette orientation, qui fait prévoir la monodie accompagnée, bat son plein pendant la première moitié du XV[e] siècle et semble avoir atteint son point culminant avec l'Anglais Dunstable. Dufay et la plupart de ses contemporains ne la dédaignent pas non plus. L'accompagnement ne se réalise pas dans le sens de l'harmonie moderne, mais emprunte principalement les procédés très simples du faux-

bourdon, ses quintes vides et ses successions d'accords de tierce et sixte, dont les consonances plaisantes à l'oreille s'opposent aux dissonances plus ou moins arbitraires du XIIIe siècle et de la plus grande partie du XIVe.

Il semblait que ce fût là une solution satisfaisante. A la vérité, elle s'est souvent manifestée, dans la pratique, par des œuvres d'une beauté presque accomplie. Mais elle avait un défaut capital : celui d'être limitée par un système de successions harmoniques toujours identiques à elles-mêmes, provoquant à la longue la monotonie et la lassitude.

Aussi, fut-elle progressivement abandonnée vers le milieu du XVe siècle, au profit d'une autre conception, dont l'origine remonte au XIVe, et qui offrait cet avantage de permettre à la fois plus de liberté et de variété. Le ténor est placé, cette fois, non plus à la voix la plus grave ou à la voix la plus haute, mais à la voix intermédiaire, dans le cas normal de l'écriture à trois parties, ou à l'une des voix intermédiaires, dans le cas moins fréquent de l'écriture à quatre parties. Conséquence : la mélodie préexistante qui sert de fondement à l'édifice musical n'impose plus au musicien une basse arbitraire; haussée d'un étage, elle ne prétend plus, comme par le passé, régenter la structure harmonique de l'œuvre dont elle est le point de départ. Ce n'est pas à dire que son rôle harmonique soit complètement annihilé. Bien au contraire : si l'on examine de près les compositions à 3 voix de l'époque de Dufay, dans lesquelles la mélodie imposée n'occupe pas la partie supérieure, on verra qu'au ténor s'oppose une voix équivalente, le *contratenor*, qui, loin de lui être parallèle, forme avec lui de continuels croisements, en sorte que la basse harmonique de l'ensemble est formée, en réalité, par une succession de notes appartenant tantôt à l'une, tantôt à l'autre de ces deux voix. Procédé singulier, mais qui montre une fois de plus qu'à cette époque, où la science de la succession des accords était encore loin d'être constituée, la polyphonie à voix indépendantes s'efforce inconsciemment de réaliser son équilibre

harmonique par la voie d'un empirisme aux tâtonnements multiples et parfois déconcertants.

L'écriture à 4 voix, déjà courante dans le motet de l'*ars antiqua*, va prendre, au temps de Dufay, un essor tout nouveau, par suite du placement du ténor à l'intérieur du tissu contrapuntique. La quatrième voix n'est pas nécessairement la plus grave (1); mais quand elle l'est, comme c'est le cas, par exemple, dans la messe *Se la face ay pale* (2), elle tend ni plus ni moins à se substituer aux croisements du ténor et du contraténor que l'on observe dans l'écriture à 3 voix, — pour former à elle seule la base harmonique de l'édifice musical. Il subsiste encore, dans l'espèce, quelques croisements insignifiants entre elle, d'une part et, d'autre part, le ténor-contraténor. Mais, si l'on fait abstraction de cet élément secondaire, que l'on rencontre, au demeurant, dans la plupart des œuvres de l'époque, le rôle de la 4e voix placée au grave est désormais fixé : cette partie d'invention libre est destinée à soutenir les trois autres de telle manière que le complexus contrapuntique total réalise une succession harmonieuse de consonances et — le cas échéant — de dissonances. Si l'on ajoute à cela que cette succession est commandée par un ensemble de règles qui forment, en bref, un compromis entre la pratique du faux-bourdon et les prescriptions de l'*ars antiqua* du XIIIe siècle élargies, au XIVe, par les théoriciens de l'*ars nova*, on aura une idée assez exacte, encore que purement schématique, du stade qu'avait atteint l'art de la composition au cours de la première moitié du XVe siècle. Comme on le voit, le quatuor « harmonique », dont on chercherait en vain l'origine dans le *quadruplum* de l'*ars antiqua*, prend sa source dans l'écriture à 4 voix, telle qu'elle est cultivée au temps de Dufay.

Mais, nous voici loin de notre point de départ, le motet. Il

---

(1) Elle peut consister, notamment, dans un second cantus.

(2) Cf. *Denkm.* autrichiens, t. VII, pp. 120 et suiv. – La voix en question y porte le nom singulier de *tenor bassus*.

n'est pas surprenant que cette forme musicale nous ait entraînés dans des généralités qui semblent, à première vue, dépasser les limites de son domaine. Comme le madrigal au XVI[e] siècle, elle a été, en effet, à la fin du moyen âge, le véhicule par excellence du progrès musical, le champ d'expériences principal où se sont exercés les virtuoses de la composition.

S'il s'agit maintenant de définir le motet, tel qu'il s'offre à nous vers 1450, on se trouve, en ce qui le concerne, dans une situation beaucoup moins nette qu'on ne l'était au XIII[e] siècle. Les dissociations et désagrégations dont il a été l'objet en rendent la notion plus vague; et l'on ne peut se tirer d'affaire qu'en y mettant une certaine part de convention.

En fait, on peut appeler motet au XV[e] siècle — et cette définition vaut aussi pour le XVI[e] — toute composition religieuse ou profane sur texte latin, de dimensions relativement brèves et basée ou non sur un ténor préexistant (1); celui-ci est placé à l'une ou l'autre des voix extérieures ou à l'intérieur du tissu musical, ce dernier cas tendant progressivement à devenir la normale. Le caractère plus ou moins conventionnel de cette définition provient de ce qu'à l'époque dont nous nous occupons, le terme « motet » a perdu, dans la pratique, toute précision réelle. Aussi croyons-nous pouvoir l'appliquer sans hérésie à ces sortes de composition que l'on appelle plus communément « hymnes » et dans lesquelles la mélodie imposée, empruntée au répertoire hymnologique du chant grégorien, est placée au *cantus*, où elle est sujette à une ornementation mélismatique plus ou moins fournie suivant les cas : forme d'autant plus intéressante pour nous que Dufay l'a cultivée avec une assiduité toute particulière.

Comme nous l'avons vu plus haut, notre maître s'est servi du terme *motetus* dans son testament pour désigner certaines de

---

(1) Le motet du XVI[e] siècle se libère de plus en plus de l'esclavage du ténor imposé : à l'époque de Dufay, il serait, pensons-nous, assez difficile de trouver des exemples dans lequels cette tradition n'est plus observée.

ses compositions. Dans deux des cas où il l'emploie — celui de l'*Ave Regina cœlorum* et celui d'*O sydus Hispaniae* (1), — il s'agit de compositions offrant la pluralité de texte de l'ancien motet; mais, tandis que dans l'une — *O Sydus Hispaniae* (2) — cette pluralité implique simultanéité de conception, à la manière ancienne, dans l'autre — *Ave Regina cœlorum* (3) — elle est l'effet d'une adjonction tropique étrangère aux procédés habituels des motetistes de l'*ars antiqua*. Dufay parle aussi de son « motet » *O lumen ecclesiae* (4) ; mais la perte de cette œuvre nous met dans l'impossibilité de déterminer la forme qui la caractérisait. L'*Ave Regina celorum* de Dufay que Symon Mellet copie en 1464, et qui se confond peut-être avec celui dont il est question plus haut, est qualifié d'« anthienne » dans les comptes capitulaires de Cambrai (5). Ces mêmes comptes parlent d'un « offertoire » *Regina celi* et d'une « séquence de la Magdelaine, que a fait M. G. du Fay » (5). Ici, le classement liturgique l'emporte clairement sur la terminologie musicale proprement dite. Aussi bien, celle-ci doit être considérée comme n'ayant jamais été fixée d'une façon vraiment méthodique du temps du maître. Si Johannes de Grocheo a pu définir le motet antique avec une précision peu commune, aux confins du XIIIe et du XIVe siècle (6), c'est que ce terme correspondait alors à une forme musicale nettement caractérisée, dont la pratique de l'époque offre de nombreux exemples. L'effritement graduel de cette forme et son remplacement progressif par des constructions musicales d'aspect multiple et souvent contradictoire dans

(1) Cf. le testament, dans HABERL, pp. 120 et 122.

(2) Cf. le catalogue thématique des codices de Trente, vol. VII des *Denkm.* autr., n° 88.

(3) Cf. HABERL, annexes musicales.

(4) Cf. HABERL, testament, p. 122.

(5) Cf. HABERL, pp. 50-51, note 4.

(6) Cf. LEICHTENTRITT, *Geschichte der Motette* (Leipzig, Breitk. et Härtel, 1908), pp. 5 et suiv.

leurs procédés, ont supprimé, pour les hommes du XV[e] siècle, toute possibilité d'appliquer à l'ensemble de ses transformations une définition claire et nette comme était celle de Grocheo. La chose est déjà malaisée pour nous, qui bénéficions à la fois du recul et des facilités que nous donne la méthode scientifique. Aussi la notion du motet au XV[e] siècle ne peut-elle être délimitée, en fait, que par approximation, empirisme et convention : la simple commodité nous y force et c'est là une raison suffisante pour excuser cette intrusion de l'esprit moderne dans une matière que l'on concevait sans doute d'une tout autre façon à l'époque de Dufay (1).

Les compositions de notre maître sur texte français sont nombreuses et d'un intérêt capital dans l'ensemble de son œuvre. Le nombre de celles qui nous sont connues s'élève à cinquante-neuf, déduction faite d'un certain nombre de fausses attributions dans le détail desquelles nous n'entrerons pas ici, si ce n'est pour signaler le cas typique de la pièce *Cent mille escus*, souvent reproduite comme étant de Dufay, alors que cette paternité, qui lui a été endossée par Fétis, est contredite par des éléments tant internes qu'externes (2).

On aura remarqué que nous n'usons pas de l'expression de « chansons » pour désigner les compositions de notre maître écrites sur des paroles françaises. La « chanson française » est, en effet, un concept très particulier, encore que très large dans ses applications, qui sera l'œuvre des successeurs de Dufay, à

---

(1) Signalons toutefois, pour être complet, la définition du motet que donne Tinctoris vers 1474, au moment de la mort de Dufay, dans son *Diffinitorium musicae* : « *Motetum est cantus mediocris cui verba cujusvis materiae, sed frequentius divinae supponuntur* » : le motet est un chant bref sur des paroles de toute espèce, le plus souvent religieuses (De Coussemaker, *Script.*, IV, p. 185). — Comme on le voit, cette définition est tellement large qu'on peut y englober tous les genres de composition en usage à cette époque, sauf la messe !

(2) Nous n'examinerons pas ici cette question, dont la discussion se placera plus opportunément dans la partie critique du catalogue des œuvres de Dufay que nous projetons de rédiger.

partir de Busnois, et qui connaîtra, au XVIe siècle, avec les Josquin, les Janequin, les Lassus, etc., une fortune sans seconde. Ces derniers noms nous révèlent immédiatement de quoi il s'agit : les chansons de ces maîtres sont, en effet, présentes à l'esprit de tous et ont à peine besoin qu'on les définisse. Ce sont, en général, des compositions de forme diverse, qui se caractérisent par une musique très libre, admirablement adaptée aux exigences de l'esprit français, dans ce qu'il a à la fois de retenu et de léger. Qu'elles expriment la douleur ou la joie, les chansons polyphoniques françaises, évitent avant tout ce qui est trop lourd ou trop appuyé. Leur mélancolie, parfois poignante, est rarement sombre. Leur gaîté est riche de bonne humeur et de gaillarde bonhomie. Nées avant le madrigal italien, elles représentent comme ce dernier une tendance novatrice nettement caractérisée. Mais, tandis que le madrigal trouve sa voie dans la recherche de l'expression passionnée du sentiment, au moyen de certaines inflexions mélodiques et de modulations harmoniques particulièrement neuves et hardies, la chanson poursuit avant tout la mise en valeur du texte par la clarté et la vivacité de la déclamation. C'est dire que les subtilités du contrepoint n'y ont que faire et qu'un rythme franc et alerte y est le maître. Bien qu'emportés par un courant contraire, les Italiens appréciaient infiniment ce genre agréable entre tous. La *canzon francese* instrumentale, dont ils sont les créateurs, n'est autre, à ses débuts, qu'une adaptation de la chanson française à l'orgue, au clavecin ou à des groupes d'instruments divers : à partir de la seconde moitié du XVIe siècle, elle devient un genre indépendant, mais dont les attaches avec la forme primitive continueront à se percevoir jusqu'en plein XVIIIe siècle, à travers toutes les transformations subies (1). C'est dire combien la chanson française avait frappé

(1) Cf. la *Canzona* de J.-S. Bach pour orgue (Ed. Peters, vol. IV des *Œuvres d'orgue*, nº 10).

l'imagination des artistes étrangers par son charme et son originalité.

A l'époque de Dufay, l'ère de la chanson française n'est pas encore née. Les pièces pourvues de textes français que le maître nous présente n'ont pas cette liberté d'allure qui nous frappe si vivement dans les productions d'un Janequin ou d'un Lassus. Elles sont, en effet, vis-à-vis de la forme extérieure des poèmes dont elles s'inspirent, dans un état de dépendance qui s'oppose à toute expansion musicale véritable. En cela, elles se rattachent encore étroitement à la conception moyenageuse, selon laquelle la musique est, dans une certaine mesure, l'esclave du texte poétique (1). En d'autres termes, il y a encore, chez Dufay et ses contemporains, quelque chose des troubadours et des trouvères. Ceux-ci étaient à la fois auteurs des paroles et de la musique (2). Il semble paradoxal de soutenir, comme l'a fait Riemann, qu'il devait en être souvent de même chez les polyphonistes de la première moitié du XVe siècle (3). Mais si, comme nous le pensons, Guillaume de Machault († vers 1371) est le dernier grand musicien du moyen âge qui ait été son propre poète, il n'en est pas moins vrai que la dissociation entre ces deux qualités ne s'est pas opérée brusquement, et que l'époque de Dufay a conservé des traces nombreuses de la manière dont on concevait les choses au temps où régnait cette dualité en une seule et même personne. C'est ce qui explique la prédilection de notre maître pour la forme du rondeau, à laquelle appartient la majorité de ses pièces françaises : forme extrême-

---

(1) Cette conception était aussi celle de l'antiquité grecque et romaine, mais le moyen âge y fait intervenir un nouvel élément, d'essence plus spécifiquement musicale : la polyphonie.

(2) Sauf, bien entendu, dans les cas d'adaptation du poème à une mélodie préexistante, comme dans le célèbre *Kalenda maya* de Rambaut de Vaqueiras.

(3) Cf. *Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 104. — Riemann pense toutefois que, contrairement aux trouvères et aux troubadours, Dufay et ses contemporains concevaient leurs poèmes de manière à les approprier aux schémas musicaux préétablis (rondeau, ballade, etc.) qui étaient à la mode à cette époque. — Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur cette thèse paradoxale.

ment typique, dans le détail de laquelle nous n'entrerons pas encore maintenant, mais qui se caractérise, d'une façon générale, par l'adaptation d'un certain nombre de vers à un nombre restreint de phrases musicales correspondantes, en sorte que celles-ci donnent lieu à de fréquentes répétitions, dont la succession est régie par un schéma rigoureux et toujours identique à lui-même. Les autres formes poético-musicales en usage à cette époque, et dont la principale est la ballade, sont moins caractéristiques. Mais quelles qu'elles soient, elles présentent presque toutes, dans leurs applications, les mêmes traits distinctifs, à savoir :

1° Isolement de chaque vers dans un petit compartiment musical nettement séparé des compartiments voisins;

2° Adaptation systématique d'une seule et même phrase musicale à plusieurs vers;

3° Absence totale de répétition de mots ou de groupes de mots et, par voie de conséquence, absence de tout « développement » musical.

Il y a là, comme on le voit, une syntaxe musicale assez primitive, qui, en excluant toute possibilité d'expansion, aboutit, dans le fait, à la création de pièces aux proportions menues, véritables miniatures, auxquelles leur forme symétrique confère l'aspect d'un travail d'orfèvrerie finement architecturé, mais sans grand élan ni laisser-aller.

La généralisation du style imitatif, après la mort de Dufay, a contribué pour une bonne part à briser cette symétrie et à établir une syntaxe plus libre. D'un autre côté, les progrès de la technique ont peu à peu amené les maîtres de la polyphonie à se livrer au plaisir du développement musical pour lui-même : de là ces répétitions de mots ou plus exactement de membres de phrases qui vont croissant à mesure que l'on avance dans le XVIe siècle et qui donnent lieu, dans la pratique, à un renouvellement constant de la substance mélodique et contrapuntique, à un épanouissement de plus en plus significatif de l'élément proprement musical. Au rondeau, à la ballade, au

virelai a succédé la « libre chanson française », qui, concurremment avec la messe, le motet, et, plus tard, le madrigal, enrichit le répertoire de la Renaissance par l'infinie variété de ses possibilités musicales, désormais dégagées de l'étreinte d'un schéma poétique trop rigoureux.

Les chansons italiennes de Dufay sont au nombre de 7.

Si nous faisons le compte récapitulatif des œuvres du maître qui nous ont été conservées, nous arrivons au total approximatif suivant :

1. Messes	7
2. Fragments de messes	35
3. Magnificats	2
4. Motets	87
5. Compositions sur textes français	59
6. Id. id. italiens	7
TOTAL	197

CHAPITRE IV.

Analyse des œuvres de G. Dufay.

L'analyse que nous allons tenter des œuvres de Dufay se bornera à celles qui ont été rendues accessibles par des rééditions modernes. Étudier la production entière du chanoine de Cambrai ne serait faisable, à l'heure actuelle, que moyennant des déplacements aussi nombreux que coûteux, auxquels pourrait suppléer, dans certains cas, l'obtention de reproductions photographiques. Seuls des subsides alloués sans lésiner par des institutions scientifiques permettraient de mener à bonne fin un travail de cette espèce qui, pour être complet et vraiment fructueux, devrait comporter, en outre, la mise en partition et

la publication en notation moderne de toutes celles des œuvres du maître qui n'ont pas encore été éditées à ce jour.

Ce que nous nous efforcerons de réaliser ici ne constitue donc qu'une partie de ce qu'il faudrait faire. Non point une partie négligeable : car, en fait, nos observations ont porté sur le tiers environ de la production totale de Dufay. Comme il est à supposer que le choix de ces compositions a été dicté, dans la majeure partie des cas, par le motif qu'elles offraient un intérêt spécial en comparaison des autres, on peut considérer qu'il y a là une base suffisante pour déterminer en toute objectivité la place qu'occupe notre maître dans l'histoire de la musique de son temps. Il y a donc de fortes chances pour que cette étude, à laquelle nous ne prétendons attacher qu'un caractère purement provisoire, acquière dans l'avenir une valeur quasi définitive (1).

Des circonstances favorables nous ont mis à même de prendre connaissance de quelques pièces inédites de Dufay, dont nous aurons naturellement à tenir compte dans ce travail.

A. — Messes et fragments de messe.

Deux messes de Dufay ont été publiées de nos jours : la *Missa Se la face ay pale* (2) et la *Missa Caput* (3).

La messe à 4 voix *Se la face ay pale* figure dans le codex 88 de Trente, fol. 97*b* à 105*b* (n°s 253 à 257 du catal. thém.) et dans le codex 14 de la Chapelle Sixtine à Rome, fol. 25 à 38 (4).

(1) Nous employons ce mot dans son sens relatif. En science, presque rien n'est absolument définitif, en dehors des pures constatations de fait. Encore, si le fait est douteux et qu'il faille recourir à l'interprétation, celle-ci prend aussitôt un caractère hypothétique qui s'oppose à ce qu'on la qualifie de définitive.

(2) *Denkmäler* autrichiens, VII, pp. 120 et suiv.

(3) *Idem,* XIX, pp. 17 et suiv.

(4) D'après Haberl, *Dufay,* p. 73 et *Bibl. und them. Musikkatalog des päpstl. Kapellarchives im Vatikan zu Rom* (Leipzig, Breitk. et Härtel, 1888), p. 131, ce codex ne renfermerait que le *Kyrie*, l'*Et in terra* et le *Patrem* de cette messe. C'est une erreur : Cf. *Denkmäler* autrichiens, VII, Revisionsbericht, p. 278.

Il n'est guère possible de la dater d'une façon précise. Le manuscrit de Rome n'a pas été rédigé avant 1481 [1]. Le codex 88 de Trente semble l'avoir été par Johannes Wiser entre 1444 et 1465 [2] : la messe de Dufay figure dans sa première moitié, qui paraît être la plus récente, à en juger d'après le caractère de l'écriture, moins ferme que dans la seconde moitié [3]. La date à laquelle s'est effectuée la transcription peut donc être approximativement fixée entre 1455 et 1465. L'œuvre date-t-elle de cette époque, ou bien y est-elle antérieure? C'est ce qu'il est assez difficile de décider. Elle est basée sur un ténor qui se retrouve tel quel dans une ballade de Dufay (*Se la face ay pale*) dont il existe une version à 3 voix et une version à 4 voix. Cette dernière figure comme anonyme dans le codex 89 de Trente, qui est contemporain du codex 88, et dans le manuscrit 3232 (anc. cod. germ. 810), fol. 69*a*, de la Bibliothèque de Munich, qui a été rédigé entre 1461 et 1465 ou 1467 [4]. La version à 3 voix est attribuée à Dufay dans le manuscrit 213 d'Oxford, qui date d'environ 1450 [5], dans le codex urb. lat. 1411 de la Bibliothèque vaticane, qui appartient à la première moitié du XVe siècle [6], et dans la partie la plus récente du codex M. 222 C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg, dont on peut fixer la rédaction aux environs de 1455 [7]. Cette même version se retrouve, anonyme, dans le manuscrit 362 de la Bibliothèque de l'Université de Pavie, qui date du XVe siècle [8]. La présence

---

(1) Cf. Haberl, *Dufay*, pp. 72 et 74, note 1, et *Bibl. und themat.*, p. 7.

(2) *Denkmäler* autrichiens, VII, p. xviii.

(3) *Idem*, VII, p. xvi.

(4) Cf. J. Wolf, *Gesch. der Mens.-Not.*, p. 407 et *Handb. der Notationsk.*, p. 456; *Denkmäler* autrichiens, VII, p. 252.

(5) Cf. J. Wolf, *Dufay und seine Zeit.*, SMB der I. M. G., I, p. 152.

(6) Cf. J. Wolf, *Gesch. der Mens.-Not.*, I, p. 192.

(7) Cf. Ch. Van den Borren, *Compositions inédites de G. Dufay*, pp. 6 et 10.

(8) Cf. J. Wolf, *Handb. der Notationsk.*, I, p. 458. — La présence d'une pièce de Heyne dans ce recueil est de nature à faire supposer qu'il appartient à la seconde moitié du XVe siècle plutôt qu'à la première.

de ce morceau dans un nombre exceptionnellement élevé de recueils de l'époque (1) montre à quel point il était connu et apprécié. Son succès se trahit encore par le fait qu'il a donné lieu à deux arrangements pour l'orgue, recueillis dans le *Buxheimer Orgelbuch* (ms. 3725 de la Bibliothèque de Munich) (2), qui appartient approximativement à la période comprise entre 1450 et 1460 (3). Tout porte donc à croire que cette œuvre profane est antérieure à la seconde moitié du XVe siècle, comme cela paraît d'ailleurs être le cas pour la grande majorité des pièces non religieuses du chanoine de Cambrai. Nul doute, en tous cas, que sa composition ait précédé celle de la messe. Étant données, d'une part, la transcription plutôt tardive de cette dernière dans les manuscrits de l'époque, d'autre part, la tendance progressiste de sa facture, on sera dans le vrai, pensons-nous, en la considérant comme une œuvre de la vieillesse du maître, datant des environs de 1460 (4) (5).

Le ténor *Se la face ay pale* est-il d'origine populaire? A notre connaissance, on ne le rencontre nulle part ailleurs que dans la ballade et dans la messe de Dufay. Il forme une mélodie très caractéristique, dont les inflexions hardies dénotent un art d'invention peu commun. Le poème appartient à un genre spécial

---

(1) Au moment d'envoyer notre manuscrit à l'impression, nous apprenons, par une communication de M. le Dr Besseler, que *Se la face ay pale* figure encore dans *Wolfenbüttel extra. vag.*, 287, fol. 40*b*.

(2) Eitner, *Das Buxheimer Orgelbuch*, Leipzig, 1888 (Beil. zu d. Monatsh. zur Musikg.), pp. 12 et 18.

(3) Eitner, *op. cit.*, p. 4.
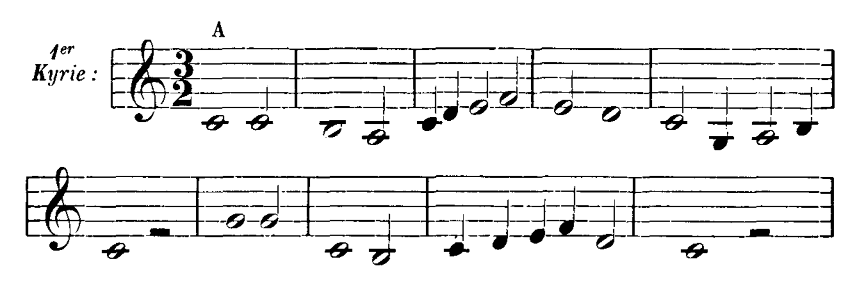
(4) M. Peter Wagner (*Gesch. der Messe*, I, p. 94, Ed. Breitk. et Härtel, Leipzig, 1913) croit pouvoir conclure, subsidiairement, il est vrai, à l'ancienneté de la messe *Se la face* (*Höchstens könnte unsere Messe ein Jugendwerk sein*) du fait qu'elle ne contient que des imitations à l'unisson ou à l'octave. L'argument nous semble inopérant, pour la raison qu'il existe, comme nous le verrons plus loin, des œuvres de jeunesse de Dufay dans lesquelles on observe non seulement des imitations à la quinte, mais encore des mutations ou réponses tonales.

(5) Notons pour mémoire que Tinctoris parle de la messe *Se la face ay pale* à la fin du chapitre III de son *Proportionale* (Coussemaker, *Script.*, IV, p. 172), pour louer la clarté qui préside, dans cette œuvre, à l'emploi des signes de proportions.

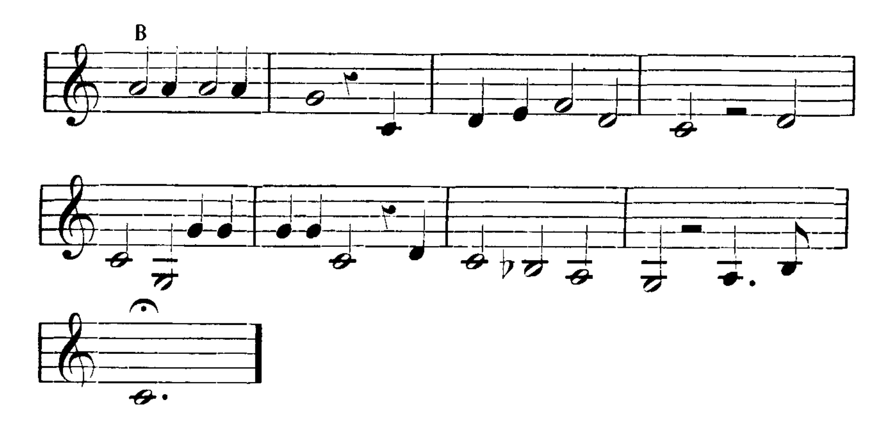
— la ballade équivoquée — basé en partie sur des calembours. Peut-on considérer comme se rattachant au répertoire populaire ces jeux d'esprit qui semblent plutôt se réclamer d'un milieu de gens de Cour ou de bourgeois dilettantes? Et le thème musical en lui-même n'a-t-il pas une allure qui l'éloigne quelque peu des productions d'origine folklorique? Nous livrons ces suggestions et hypothèses à la critique du lecteur, dans la pensée qu'elles l'amèneront peut-être à réagir contre une tendance trop absolue à rechercher l'origine de tous les ténors profanes dans la chanson populaire.

Quoi qu'il en soit, en choisissant cette mélodie comme ténor de sa messe, Dufay a fait preuve de goût et de discernement. L'atmosphère élégiaque qui la distingue n'est point en contradiction avec le sentiment général du texte sacré, en sorte qu'il n'était point nécessaire de la déformer rythmiquement ou de la morceler pour la faire servir dignement à ses fins. D'autre part, sa variété, le caractère net et bien articulé de sa ligne étaient de nature à fournir à l'ensemble de la construction polyphonique un appui solide et riche en ressources de tout genre. Voyons de quelle manière le maître l'a utilisée. Selon le procédé nouveau du XV[e] siècle, il l'a placée au *tenor,* c'est-à-dire à la deuxième, en remontant, des quatre voix de la messe (1).

Il l'utilise sous cette forme dans le *Kyrie eleison* :

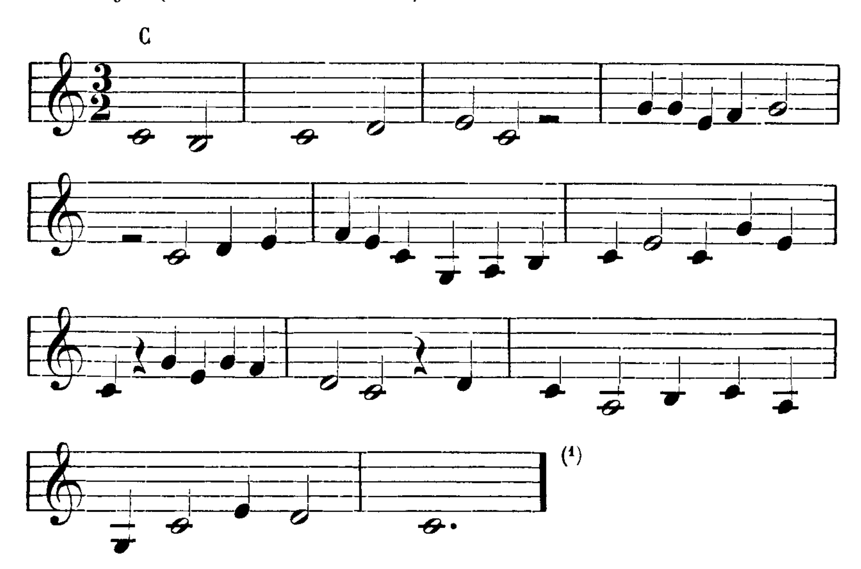


(1) Rappelons que ces quatre voix sont : le cantus, le contraténor, le ténor et la basse : celle-ci est expressément qualifiée de *ténor bassus* dans le codex de Trente. Ce serait déjà le quatuor classique (cantus, altus, ténor, bassus), n'était que le ténor et le contraténor occupent, en fait, le même niveau, ce qui provoque, entre eux, des croisements continuels.



Christe : Ténor tacet.

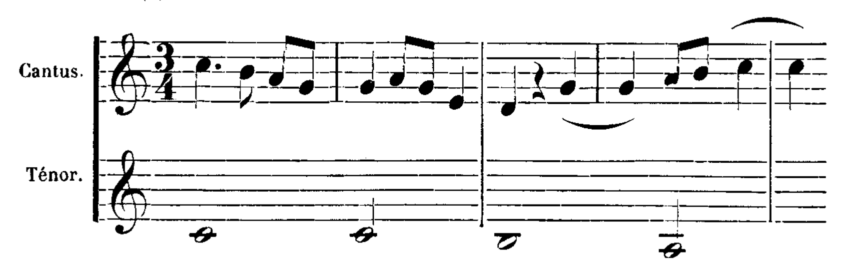
2e *Kyrie* (suite et fin de la mélodie) :



Le thème du ténor est traité de telle façon que l'une de ses mesures correspond à deux mesures des autres voix, comme on

(1) Les valeurs de l'original ont subi ici, pour la commodité de la lecture, une *double diminution*. Pour la même raison, nous n'employerons, dans nos exemples, que les clefs de *sol* et de *fa*.

peut s'en rendre compte par ce fragment, emprunté au début de la messe (1) :



Cette anomalie provient de ce que Dufay applique à son ténor le système des « proportions », qui a pour but de modifier les conditions du rythme, selon les circonstances, et de réaliser, par là même, plus de variété dans la composition. En vertu de ce système, un ténor donné peut être traité, au cours d'une œuvre de longue haleine, en valeurs normales, en valeurs augmentées ou diminuées, en mesure binaire ou ternaire, etc. Il y a là une série de possibilités d'ordre quasi mathématique, qui excluent la nécessité d'une notation intégralement réalisée. En effet, qu'un ténor reparaisse d'un bout à l'autre d'une messe sans voir modifier autre chose que ses « proportions », il suffira de le noter une seule fois et d'indiquer, au moyen de prescriptions purement verbales, les changements qu'il devra subir à tel ou tel endroit de la messe. Ces prescriptions portent le nom de *canons* dans le langage du XVe siècle (2).

La messe *Se la face ay pale* est donc soumise au régime des
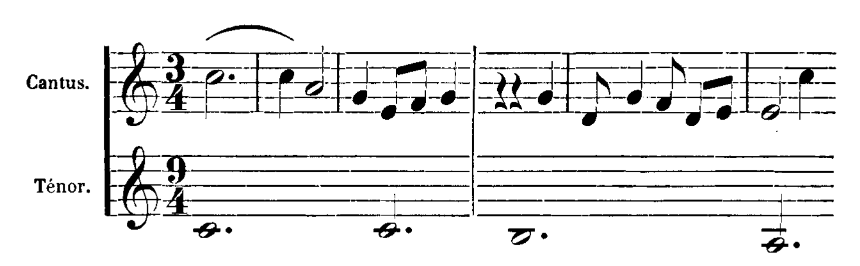
(2) Pour simplifier, nous ne reproduisons ici que le *cantus* et le *ténor*. De même dans les exemples qui suivront.

(1) Ce que nous appelons aujourd'hui *canon* (= imitation stricte et continue) portait, au XVe siècle, le nom de *fuga* (latin et italien) ou *caccia* (italien), termes qui désignent également les imitations simplement passagères.
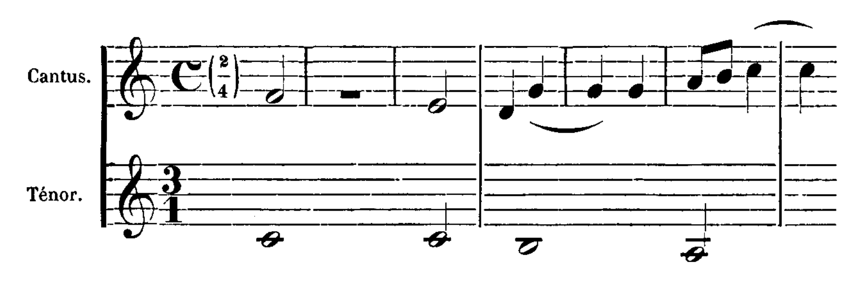
Le mot *canon* s'applique, au XVe siècle, à bien d'autres prescriptions que celles relatives aux proportions, entre autres, à celles qui ont pour but de réaliser des imitations canoniques au sens actuel. Dans la suite, le système des proportions ayant disparu, le canon prescrivant des imitations de cette espèce est devenu le cas le plus fréquent, le *canon type*, si l'on veut : d'où le sens moderne.

proportions et les deux manuscrits qui la contiennent, plus particulièrement celui de la Sixtine, comportent des indications canoniques relatives à la manière dont le ténor doit être mesuré à chacune de ses réapparitions (1). Il résulte de celles qui accompagnent le *Kyrie*, que, dans cette partie initiale de la messe, le dit ténor doit subir une double augmentation : c'est ce qui explique qu'une mesure de cette voix correspond à deux mesures de chacune des autres voix.

Le *Gloria* étant plus long que le *Kyrie*, Dufay y fait usage trois fois de suite de la mélodie *Se la face*, en usant chaque fois de proportions différentes. De *Adoramus te* à *Filius patris*, il la traite en triple augmentation, en sorte que l'une de ses mesures se répartit sur trois mesures des autres voix :



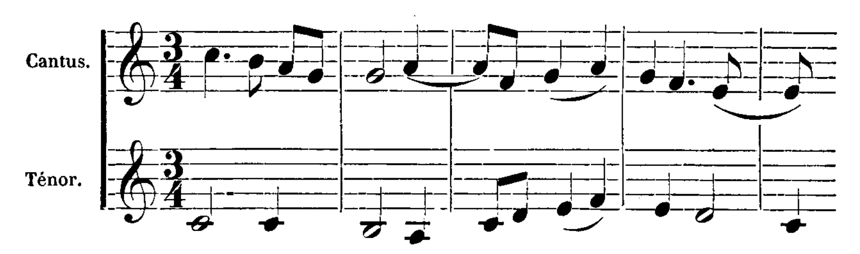
A partir du second *Qui tollis*, les proportions du ténor sont mises en concordance avec le rythme binaire qui règne aux trois autres voix :



(1) Pour le détail de ces prescriptions, cf. les *Denkm.* autr., VII, p. XXVIII et le *Revisionsbericht*, p. 278. — Les indications du manuscrit de Trente sont très sommaires en comparaison de celles de la Sixtine.

Il y a ici augmentation double, comme dans le *Kyrie,* mais la division binaire du rythme au cantus, au contraténor et à la basse fait que trois mesures de ces dernières correspondent, comme dans le cas précédent, à une mesure du ténor.

Toute la fin du *Gloria,* à partir de *Cum sancto spiritu,* est basée sur la mélodie *Se la face ay pale,* traitée cette fois en valeurs normales (*integer valor*), de façon qu'une mesure du ténor égale une mesure des autres voix :



L'extension du *Credo* entraîne Dufay à répéter trois fois de suite la mélodie intégrale du ténor, tout comme dans le *Gloria* et selon des proportions identiques [1]. Le parallélisme est donc complet entre ces deux parties de la messe.

Dans le *Sanctus,* la mélodie-ténor est partagée en trois fragments, soumis chacun à des proportions diverses :

A *Dominus Deus Sabaoth,* le premier fragment A [2] intervient en augmentation double, comme dans le *Kyrie* (ténor : $\frac{3}{2}$; autres voix : $\frac{3}{4}$).

Dans le premier *Osanna,* le deuxième fragment B est traité en valeurs normales (ténor et autres voix : $\frac{3}{4}$).

Dans le second *Osanna,* le fragment final C subit une double augmentation, les autres voix se pliant au rythme binaire (ténor : $\frac{3}{2}$; autres voix : C($\frac{2}{4}$)).

---

(1) De *et invisibilium* à *dexteram patris :* ténor $\frac{9}{4}$, autres voix $\frac{3}{4}$; de *cujus regni* à *ecclesiam :* ténor $\frac{3}{1}$, autres voix C ($\frac{2}{4}$); de *Confiteor* à la fin : ténor et autres voix $\frac{3}{4}$.

(2) Cf. plus haut, la mélodie entière, avec ses divisions A, B, C.

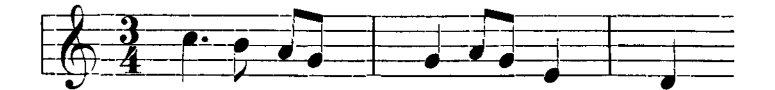
Quant à l'*Agnus Dei*, il forme exactement le pendant du *Kyrie*, tant au point de vue de la disposition de la mélodie-ténor (A, B dans le premier *Agnus*, C dans le troisième) que des proportions $\left(\text{ténor} : \frac{3}{2}; \text{autres voix} : \frac{3}{4}\right)$.

Nous avons observé, au cours de l'analyse qui précède, que le ténor n'est pas toujours et partout présent. Il arrive souvent que Dufay y renonce pour laisser chanter librement les autres voix. Si nous reprenons la messe à partir de son début pour l'analyser en détail, tant dans ses parties libres que dans celles qui sont commandées par la mélodie imposée, le premier élément qui s'impose à notre attention est l'existence, au cantus, d'un motif qui apparaît pour la première fois dans les trois premières mesures du *Kyrie*, pour reparaître ensuite à tous les endroits importants de la messe. Le but manifeste de ce procédé est de faire ressortir l'unité de l'œuvre entière en l'individualisant au moyen d'une sorte de thème conducteur, que sa place à la voix supérieure, ainsi qu'au début des grandes divisions et subdivisions de l'ensemble, rend, en fait, beaucoup plus apparent que le ténor. Ce dernier contribue sans nul doute pour une grande part à l'unité totale, mais sous une forme qui ne se révèle effectivement qu'à l'analyse. Dissimulé à l'intérieur du tissu polyphonique, étiré par l'augmentation des valeurs et fragmenté de diverses façons, il apparaît un peu comme le tronc de l'arbre, caché sous la frondaison des branches secondaires. Par contre, le *motif initial* ou *motif de tête* (1) domine les autres voix par sa position élevée et se signale par là même d'une façon toute particulière à l'attention du lecteur et de l'auditeur. Placé à la fois au point culminant et aux étapes principales, il est comme une enseigne ou — si l'on veut persister dans la voie de la comparaison — comme une touffe de fleurs qui permet de reconnaître de loin l'espèce végétale à laquelle on a affaire.

---

(1) Le *Kopfmotiv* des musicographes allemands.

Voici le motif initial de la messe *Se la face ay pale* :



D'un tableau que nous avons dressé de ses réapparitions successives, il résulte qu'on le rencontre près de vingt fois dans la messe entière. Ces retours ne vont pas sans quelques modifications ou déformations. Celles-ci n'ont rien d'arbitraire; on les rencontre surtout dans les subdivisions secondaires de la messe, tandis que le début des grandes divisions (*Gloria, Credo, Sanctus, Agnus*) se signale par un minimum de changements dans l'aspect originaire du thème.

L'inventaire ci-après donnera une idée de la manière dont Dufay a procédé :

I. *Kyrie :*

Le motif initial reparaît simplifié et modifié quant au rythme au début du *Christe* (mes. 38 et 39).

II. *Gloria :*

1° Il subit une légère modification dans le début en duo de cette subdivision de la messe (*Et in terra,* mes. 1 à 4) et est imité librement par la seconde voix;

2° Il est esquissé au contraténor (peut-être accidentellement) à *Domine fili* (mes. 64-65);

3° Il reparaît simplifié à *Jesu Christe* (mes. 88-89);

4° On le retrouve sous sa forme la plus simple (peut-être accidentellement) à la fin d'un mélisme sur *Agnus,* au contraténor, qu'imite en strette le cantus (mes. 102);

5° Retour peut-être accidentel, encore que très apparent, à *Quoniam* (mes. 205);

6° Retour simplifié à *Cum sancto spiritu* (mes. 244-245).

III. *Credo :*

1° Début exactement pareil à celui du *Gloria* (mes. 1 à 4);

2° Retour plus ou moins analogue au précédent, dans le passage en duo *factorum cœli* (mes. 9 à 14), avec esquisse d'imitation au contraténor;

3° Forme simplifiée à *Deum verum* (mes. 40-41);

4° Forme simplifiée et déformation rythmique à *Et resurrexit* (mes. 95 à 98);

5° Forme simplifiée et transposée au contraténor, à *ex patre*, avec esquisse d'imitation au cantus (mes. 168 à 170);

6° Forme simplifiée (peut-être purement accidentelle) au contraténor, à *prophetas* (mes. 207 et 208).

IV. *Sanctus :*

1° Au début en duo, même forme qu'à l'entrée du *Gloria* et du *Credo*;

2° Forme simplifiée et déformée à *Gloria*, avec imitation canonique au ténor bassus (duo; mes. 50-51);

3° Forme simplifiée et déformée à *tua* (mes. 63-64);

4° Forme simplifiée dans le second *Osanna*, mes. 177-178 (intervention peut-être purement accidentelle).

V. *Agnus Dei :*

1° Au début en duo, même forme (avec une légère variante au contraténor) qu'à l'entrée du *Gloria*, du *Credo* et du *Sanctus*;

2° Forme simplifiée, transposition et imitation par le contraténor, à la fin d'un mélisme sur le mot *miserere* (mes. 27-28). — Cf. le n° 3 du *Gloria*;

3° Forme simplifiée et modulante au passage en duo, à *peccata*, mes. 66 à 69. Le ténor bassus imite le cantus;

4° Forme simplifiée et modulante au début du troisième *Agnus* (mes. 111-112).

Cette énumération permet de constater l'importance du motif initial, importance qui grandit encore par l'usage de l'imitation et de ces réminiscences volontaires ou accidentelles dont on remarque la présence à divers endroits.

Ténor traité sans déformation mélodique ni rythmique et sans autres fragmentations que celles qui dérivent de ses divisions naturelles ; d'autre part, *motif initial* servant d'enseigne ou de signalement par ses réapparitions périodiques disposées dans un ordre à la fois hiérarchique et symétrique : tels sont les traits qui caractérisent, dans son ensemble, la technique de composition de la messe *Se la face ay pale*. Le reste — combinaison des voix, imitation, etc. — consiste essentiellement dans un travail de détail dont l'étude, fort intéressante en soi, va retenir notre attention pendant quelques instants. Étant donné le squelette formé par le ténor et le motif initial, il s'agit d'examiner de quelle façon Dufay va le recouvrir de chair, et transformer ainsi un schéma abstrait en un organisme où circulent le sang et la vie. Cet examen sera d'autant plus attachant que l'œuvre est un exemple particulièrement typique de ces messes primitives qui ont servi de base à l'évolution future du genre.

Le premier *Kyrie* est en mesure ternaire : bâti sur les fragments A et B du ténor, il est formé par un tutti constant des quatre voix [1]. Malgré son allure large et puissante, il n'est pas exempt de fautes de grammaire : on y observe, à la fin, des quintes et des unissons parallèles [2].

Comme nous le savons déjà, le *Christe* en C se passe du ténor : il procède par duos alternatifs des trois autres voix, sauf à sa conclusion, où celles-ci s'unissent en faux-bourdon. Le second

(1) Nous employons ici le mot *tutti* dans un sens détourné : il est, en effet, extrêmement commode pour désigner les passages où toutes les parties entrent en jeu, par opposition à ceux où l'auteur n'en utilise qu'un nombre limité, indépendamment de la question de savoir si elles sont chantées par le chœur entier ou par des solistes.

(2) Mes. 34-35 : quintes entre le cantus et le contra; mes. 36-37, unissons entre le ténor et le contra.

Kyrie reprend le rythme ternaire du premier, ainsi que le tutti des quatre voix, rendu possible par l'entrée en action de l'épisode final (C) du ténor. Le petit dessin de trompette (accord d'*ut* majeur décomposé), que l'on rencontre quelques mesures avant la fin de ce dernier, donne lieu à des imitations en strette. Il convient de noter, à ce propos, qu'à cet endroit, Dufay ne fait que parodier librement le passage correspondant de sa ballade profane :

Ballade.

- puis.

Ténor.

- puis.

Messe.

énor.

Il en sera de même dans presque toutes les autres parties de la messe où reparaîtra ce fragment du ténor. Ce procédé, utilisé ici d'une façon purement accidentelle, a son intérêt en soi, car il constitue la base de la *missa parodia*, qui commence à être pratiquée du temps de Dufay, mais dont la véritable période de splendeur est la seconde moitié du XVIe siècle. En vertu de ce concept, les auteurs de messes ne se contentent plus de s'appuyer sur un simple ténor monodique : ils prennent pour base un motet, une chanson, un madrigal polyphoniques et s'efforcent d'y adapter le texte entier de la messe en étirant dans tous les sens, avec une habileté et un succès parfois surprenants, le tissu contrapuntique dont est fait leur modèle.

Le début à 3 temps du *Gloria* de la messe *Se la face* est un duo animé des deux voix supérieures, comportant deux passages en imitation (mes. 1 à 3 et 14-15). Suit, à partir d'*Adoramus te*, un tutti qui se prolonge jusqu'à *Filius Patris*, mais non sans interruption : sa plénitude est, en effet, rompue à *magnam gloriam tuam*, où seuls le cantus et le ténor entrent en jeu et, un peu plus loin, à un endroit où le ténor, se taisant durant onze mesures, laisse concerter entre eux le contraténor et le ténor bassus. On observe des imitations à *Agnus Dei* (mes. 100 et 101), ainsi qu'à l'endroit où reparaît le dessin de trompette signalé plus haut (mes. 102-103) (1).

De *Qui tollis* à *tu solus altissimus Jesu Christe*, le rythme se fait binaire. Tutti des 4 voix ou trio, dans les passages où le ténor est utilisé; ailleurs, duo. Toute cette partie du *Gloria* se caractérise, grâce à la mesure binaire et à des figurations

(1) Dans la suite de cette analyse, nous ne mentionnerons plus les imitations qui proviennent de la présence de ce petit motif. Voici les endroits où on les voit encore reparaître : *Gloria*, mes. 221 à 223; mes. 271-272 (parodie presque littérale du passage correspondant de la ballade, à cause de l'usage du ténor en valeurs normales); *Credo* : mes. 221 à 223; 271-272 (parallélisme complet avec le passage correspondant du *Gloria*); *Sanctus* : mes. 178 à 180; *Agnus* : mes. 124-125. Il n'y a guère que dans un passage du *Credo* (mes. 102-103) qu'elles sont totalement absentes.

moins fleuries, par un ton grave et calme, qui s'accorde particulièrement bien avec le texte. La conclusion (à partir de *cum Sancto Spiritu*) tire de son rythme ternaire et du mouvement vif du ténor utilisé en valeurs normales — comme dans la ballade — un effet de contraste et de gradation des plus heureux. On voit par là l'utilité des transformations proportionnelles de la mélodie-mère, non seulement au point de vue du simple développement musical, mais aussi de la variété expressive. La gradation est encore accentuée, dans cette partie finale, par la mise en action progressive d'un nombre croissant de voix (2, 3, puis 4). L'*Amen*, qui termine le *Gloria*, a une allure générale fort analogue à celle du postlude instrumental de la ballade : ici encore, on se retrouve sur le terrain de la parodie.
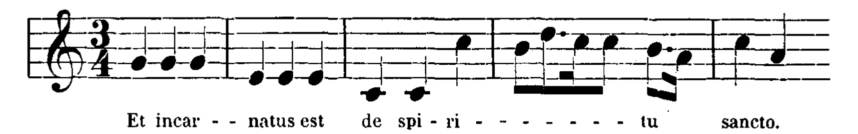
La structure générale du *Credo* est tout à fait semblable à celle du *Gloria*, par suite d'un parallélisme complet dans l'usage du ténor (1). Seul le détail diffère. Ainsi, le duo initial des voix supérieures comporte plus d'imitations que le duo correspondant du *Gloria* (2). Le tutti qui suit et qui se prolonge jusque *ad dexteram patris* est interrompu par un trio (*per quem omnia*, avec ténor, mais sans basse) et un duo (*descendit de coelis* : contraténor et bassus). L'adaptation des paroles aux deux voix supérieures est réalisée d'une manière assez bizarre, du fait que la seconde voix, étant en retard sur la première, celle-ci chante, par exemple, *descendit de coelis*, etc., pendant que l'autre déclame : *per quem omnia facta sunt*, etc. En dépit de cette disposition arbitraire du texte (3), cette partie de la messe est

(1) Le *Credo* et le *Gloria* ont tous les deux exactement 277 mesures.

(2) Cf. mes. 1 à 3 ; 5 à 9 ; 9 à 14 ; 14 à 16 (n'était une certaine liberté dans l'emploi des imitations, il y a presque là, en raison de leur continuité, un petit canon à 2 voix).

(3) Le comble de l'arbitraire est atteint, dans cet ordre d'idées, par DUNSTABLE, dans un *Patrem* à 3 voix du Codex 37 du *Liceo musicale* de Bologne, où le texte du *Credo* est réparti entre les deux voix supérieures, qui chantent *simultanément* ses divers fragments. (Cf. la notation originale et la transcription en notation moderne dans les volumes II et III (nº 73) de J. WOLF, *Gesch. der Mens.-Not.*).

l'une des plus réussies au point de vue de la beauté et de l'énergie de la déclamation. Le passage suivant du *Cantus* est particulièrement suggestif à cet égard :



Les notes égales des deux premières mesures et la montée d'octave de la troisième sont des anticipations dignes des meilleurs musiciens de la génération qui succède à celle de Dufay.

Parallèlement au *Qui tollis* du *Gloria*, l'*Et iterum* du *Credo* (jusqu'à *catholicam ecclesiam*) est en mesure binaire et comporte des alternances irrégulières de duos, de trios et de tutti (1). La fin du *Credo* (à partir de *Confiteor*) retourne au ternaire et, tout comme celle du *Gloria*, emprunte son animation aux petites valeurs du ténor. Elle débute par un duo en canon des deux voix supérieures, immédiatement suivi d'un duo non canonique de la basse et du ténor, dans lequel ce dernier — fait unique dans toute la messe — chante pendant quelques mesures à découvert. Suit un bref trio des voix les plus graves, avec une belle imitation entre le ténor et le contraténor (mes. 249 ss.); enfin, un tutti conclusif d'un effet analogue à celui du *Gloria*.

Le *Sanctus* est la partie la plus remarquable de la messe par l'équilibre de sa structure et sa richesse expressive. Il débute par un duo des voix supérieures, qu'achève un tutti basé sur la première partie (A) du ténor. Le *Pleni* comporte : 1° un duo du *cantus* et du *contratenor*; 2° un duo en canon des deux voix extrêmes; 3° un trio conclusif sans ténor. Le premier *Osanna* s'appuie sur la phrase B du ténor et forme un tutti d'une grande plénitude harmonique. Le *Benedictus* est constitué par une succession de duos, dont le deuxième (*in nomine*) est pres-

(1) Octaves parallèles à *non erit finis* (mes. 144). Imitations, mes. 168 à 170; 194 à 199.

que entièrement canonique : une troisième voix intervient seulement vers la fin. Le second *Osanna* s'échafaude sur le fragment final C du ténor : outre les imitations naissant du passage en fanfare de ce dernier, il en comporte d'autres, plus modestes, quelques mesures plus loin (n°s 191 à 194). Le rythme, ternaire au début du *Sanctus,* se fait binaire à partir du *Benedictus.*

Par le contraste qui règne entre ses diverses parties, ainsi que par la beauté de sa ligne mélodique et l'ampleur de son développement contrapuntique, ce *Sanctus* apparaît, dès cette période primitive de l'histoire de la messe, comme une œuvre quasi parfaite en soi : on y perçoit déjà cette largeur de traits, cette aisance harmonique et cette noble velléité d'expression qui caractériseront les plus belles messes de la période postérieure.

La disposition du ténor est, comme nous l'avons vu plus haut, exactement la même dans l'*Agnus Dei* que dans le *Kyrie.* Ce parallélisme se poursuit aussi, toutefois sans rigueur, dans la combinaison des voix :

Agnus I, à 3 temps : tutti précédé d'un bref duo introductif.

Agnus II, à 2 temps : succession de duos avec trio final; à *peccata mundi,* canon du *cantus* et de la basse; continuation du canon à *miserere nobis,* avec intervention du *contratenor* (1).

Agnus III, à 3 temps : entièrement à 4 voix.

Comme nous avons pu le constater par l'analyse qui précède, le rôle de l'imitation est assez restreint dans la messe *Se la face ay pale.* L'examen détaillé de la partition montre, en effet, que les imitations y sont relativement peu nombreuses et peu caractéristiques. Elles n'intéressent d'ordinaire que deux voix, plus rarement trois et n'interviennent qu'exceptionnellement à des endroits importants du texte (2). Elles doivent donc être considérées comme de purs accidents de la polyphonie, non point

(1) Le motif qui entre en action à cet endroit est, au moins en son début, le versement du thème de *peccata.*

(2) Par exemple dans le second *Agnus*, à *peccata* et à *miserere*, où elle a, d'ailleurs, un caractère plutôt canonique.

encore comme un élément de style. Certes, elles sont d'un effet excellent et renferment en elles les plus riches possibilités. Mais ces dernières ne seront exploitées, d'une façon vraiment systématique, que par la génération qui succédera à celle de Dufay et qui œuvrera pendant les trente dernières années du XVe siècle. Alors seulement les Obrecht et les Josquin ([1]) useront du principe imitatif comme d'un procédé courant de syntaxe musicale, destiné à mettre en relief les éléments principaux du texte religieux ou profane.

Les contrepoints qui entourent le ténor *Se la face ay pale* ou qui se développent indépendamment de lui se réclament d'un style libre, dont les arabesques sobrement fleuries se déroulent au gré d'un rythme capricieux, qui tend sans cesse à briser le cadre rigoureux du ternaire ou du binaire. Sauf dans les passages où reparaît le thème de trompette du ténor, la mélodie de ce dernier n'a aucune action sur les autres voix. En cela encore Dufay se différencie de ses successeurs, chez qui le ténor va prendre une importance de plus en plus grande, en devenant peu à peu la source thématique à laquelle vont s'abreuver les autres voix.

Pas de trace d'homophonie dans la messe *Se la face ay pale :* les parties suivent chacune leur chemin, en toute indépendance, sans autres limites à leur expansion que celles qui dérivent de la nécessité d'une bonne consonance.

Le problème de l'exécution d'une œuvre de cette espèce soulève de grosses difficultés. L'adaptation du texte aux notes est, en effet, fort imparfaite dans les manuscrits du temps ([2]). Doit-on chanter la messe *Se la face ay pale* « a cappella », ou bien faut-il y faire intervenir des instruments et dans quelle mesure? C'est là une question qui dépasse de beaucoup les

---

([1]) Il n'a pas encore été démontré d'une façon péremptoire qu'Okeghem ait eu, dans cette évolution, le rôle décisif que d'aucuns se sont plu à lui attribuer.

([2]) Dans la version en notation moderne des *Denkmäler* autrichiens, les transcripteurs ont tenté de suppléer aux omissions de l'original par une adaptation de leur cru : toute la partie du texte imprimée en italique a été ajoutée par eux.

bornes de cette étude, attendu qu'elle se pose pour la grande majorité des œuvres musicales religieuses ou profanes du XVe siècle et même des vingt premières années du XVIe.

Nous n'aurons pas le loisir de l'étudier ici : un gros volume suffirait à peine pour la présenter sous toutes ses faces. Les travaux déjà considérables auxquels elle a donné lieu jusqu'ici sont des plus décevants. Dévorés par une fièvre de certitude, leurs auteurs, en tête desquels il faut citer M. Schering, apportent à sa solution un esprit de généralisation outrancier qui les rend aveugles en face des objections qui se dressent contre leur « système ». Quoi qu'il en soit, leurs recherches auront été d'autant moins inutiles qu'ils les ont basées sur l'observation d'un grand nombre de faits. Et il reste de tout cela que l'intervention des instruments dans des œuvres que l'on croyait, naguère encore, purement vocales, est devenue une chose indiscutable. Mais si le principe est vrai, l'application est des plus délicates et des plus sujettes à controverse. Pour les pièces profanes, la difficulté est moins grande, et il ne manque pas de cas où l'on peut arriver à des solutions qui s'écartent sans doute fort peu de la réalité historique. Mais il n'en va pas de même de la musique religieuse et spécialement des messes, dans lesquelles la répartition à faire entre les instruments et les voix est, le plus souvent, des plus malaisées à établir. Un fait est certain, c'est que l'interprétation *a cappella* est peu à peu entrée dans les habitudes à partir de la seconde moitié du XVe siècle. Il y a aussi de fortes chances pour que le berceau de ce mode d'exécution ait été l'école de chant de la cathédrale de Cambrai et, par ricochet, la chapelle pontificale [1]. Ce n'est donc point une hypothèse trop risquée que de considérer Dufay et les chanteurs cambrésiens comme ses principaux initiateurs. Mais tout cela n'empêche que, quand on se trouve en présence d'une œuvre comme la

---

(1) Il ne semble pas que la cathédrale de Cambrai ait possédé un orgue à l'époque de Dufay; d'autre part, le rôle de l'orgue est fort modeste, durant tout le XVe siècle, à la chapelle pontificale.

messe *Se la face ay pale* et des difficultés d'adaptation du texte que font surgir ses deux versions manuscrites, on est fondé à se demander si certains instruments n'intervenaient point dans son exécution et de quelle manière ils y prenaient part. Nous ne tenterons pas de résoudre le problème. L'imprécision même des deux versions originales permet, en effet, des solutions multiples, dont aucune, si ingénieusement combinée qu'elle soit, ne répondra jamais à ce qu'a pu être une exécution dirigée par Dufay lui-même (1). Aussi bien, si la messe *Se la face ay pale* a jamais été interprétée ailleurs qu'à Cambrai, soit du vivant du maître, soit après sa mort, — ce qui n'est point invraisemblable (2), — il n'est pas défendu de croire qu'elle l'a été tout autrement à Rome, à Trente, etc., tant en ce qui touche la part d'intervention des instruments qu'en ce qui regarde le détail de l'adaptation du texte aux notes.

Laissant donc dans l'ombre cette question provisoirement insoluble du mode d'exécution, il convient maintenant d'apprécier la messe *Se la face ay pale* au point de vue de sa valeur formelle et expressive. Certes la connaissance précise de la façon dont une œuvre doit être interprétée est un élément non négligeable, lorsqu'il s'agit de la juger à fond. Mais on peut estimer, sans être accusé de paradoxe, qu'elle est loin d'être indispensable et que quelques bons points de repère suffisent amplement pour suppléer à l'imprécision des données relatives au mode d'exécution. Dans un cas comme celui qui nous occupe, nous savons par le texte qu'il s'agit d'une messe; l'adaptation des paroles aux notes est réalisée d'une façon imparfaite, il est vrai,

(1) En tous cas, il y a lieu d'écarter sans réserve, avec M. Peter Wagner (*Gesch. der Messe*, I, p. 85, éd. Breitk. et Härtel, Leipzig, 1913), la solution de M. Schering (*Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento, SMB. der I. M. G.*, XIII, pp. 186 et suiv.) qui consiste à faire chanter le texte de la messe par le ténor, à l'exclusion des autres parties, celles-ci étant confiées à des instruments. — M. Peter Wagner donne une analyse excellente de la messe *Se la face ay pale*, dans l'ouvrage cité, pp. 89 et suiv.

(2) Étant donné que les deux manuscrits qui la contiennent ont été rédigés en Italie.

mais pas tellement vague que l'on ne puisse établir aucun rapport entre telles ou telles parties du texte et telles ou telles parties de la musique; quant à cette dernière, elle est complète en soi, plus complète même qu'elle ne le sera dans des milliers d'œuvres du XVII[e] siècle, dont on ne possède, en fait, que de simples esquisses ([1]).

Ces bases nous ont permis d'analyser sans aucune peine la messe *Se la face ay pale* au point de vue de la forme. Celle-ci est, comme nous l'avons vu, remarquable à tous égards, non seulement en fonction du texte considéré dans son ensemble, mais encore en tant que construction purement abstraite. Il ne faut jamais perdre de vue, lorsqu'on étudie l'évolution de la musique contrapuntique, que la messe unitaire constitue la première manifestation historique importante de l'art de la composition. Avant cela, la polyphonie ne se mouvait guère que dans des cadres étroits, limités par des textes de petites dimensions. L'ordinaire de la messe impose des devoirs nouveaux aux musiciens qui entendent le traiter autrement que par fragments indépendants des uns des autres. La recherche de l'unité est un problème redoutable pour ces primitifs qui, n'ayant pas derrière eux une tradition d'école, sont, par là même, contraints de tout inventer. « Tout inventer » est peut-être une formule trop absolue : car on voit ces hardis pionniers s'appuyer avant tout sur le vieux principe du ténor, utilisé depuis près de trois siècles dans le motet. Mais, cette base une fois posée, que de place, dans l'étendue d'une messe, pour la libre invention, pour les expériences multiples d'un cerveau qui combine et les intuitions d'un génie qui n'est point insensible! Nous avons vu, par l'exemple de la messe *Se la face ay pale,* avec quelle souplesse et quel sens parfait de la convenance et

([1]) Que l'on songe aux innombrables cantates et opéras du XVII[e] siècle qui ne nous ont été transmis que par une simple ligne mélodique et une basse souvent non chiffrée. En comparaison de ces œuvres, les pièces polyphoniques du XV[e] siècle nous sont parvenues sous une forme bien plus « réalisée ». Il est vrai que l'art du XVII[e] siècle étant beaucoup plus rapproché du nôtre, il y a, dans ce fait, une raison péremptoire d'y accéder plus facilement, malgré les déficiences du texte musical.

du juste dosage le maître a réparti son ténor entre les diverses parties de l'œuvre. Nous avons constaté qu'outre cet élément d'unité *interne,* Dufay a mis en œuvre, de la façon la plus ingénieuse, ce facteur d'unité *externe* qui consiste dans l'emploi du « motif de tête ». Nous avons enfin été frappés par la variété qu'il a su introduire dans le développement successif des cinq grandes divisions de la messe et de leurs subdivisions respectives, en se passant momentanément du ténor, en groupant les voix tantôt en duos, tantôt en trios ou en quatuors, en faisant alterner le rythme ternaire et le rythme binaire, en usant occasionnellement de l'imitation libre ou canonique. Tout cela atteste une conscience peu commune des conditions indispensables pour résoudre, de la manière la plus efficace, le problème nouveau qui se posait aux musiciens de l'époque. Nous ne voulons pas dire par là que Dufay ait été le premier à trouver la solution qui s'imposait. L'art polyphonique du XVe siècle n'est pas encore suffisamment connu à l'heure actuelle pour que l'on puisse établir une priorité à son profit. Aussi bien il est infiniment probable que cette solution est le résultat d'un entraînement collectif plutôt que de l'effort d'un individu isolé. Quoi qu'il en soit, il n'en reste pas moins qu'une œuvre comme la messe *Se la face ay pâle* constitue, à tous égards, un témoignage éclatant de l'état de perfection relative où était parvenu l'art de la composition au début de la seconde moitié du XVe siècle, grâce au génie du plus notable de ses adeptes.

S'il nous a été possible d'apprécier la valeur formelle de la messe de Dufay, en dépit des imprécisions qu'offre sa version originale, il nous sera tout aussi facile de porter un jugement sur ses qualités d'expression. Ici encore, le défaut de renseignements circonstanciés sur le mode d'exécution ne sera pour nous qu'un obstacle très relatif... Supposons un instant que, par suite d'un accident singulier, tel lied de Schubert nous soit parvenu sans son texte. Si l'on n'arrive point à retrouver celui-ci, cela sera sans doute fort regrettable en soi. Mais cela nous empêchera-t-il de percevoir le sens expressif de la musique?

Nullement. Car il y a toujours dans les notes, maniées par un grand artiste, une signification concrète, susceptible de se traduire, dans le langage courant, par des termes précis, en rapport direct avec la sensibilité. Ce qui est vrai pour Schubert, l'un des musiciens les plus « expressifs » qui soient, l'est également pour un maître comme Dufay, mais avec cette double différence que la sensibilité du XVe siècle nous est plus étrangère que celle du XIXe et que la musique de cette époque lointaine n'était pas encore assez perfectionnée dans ses moyens pour pouvoir exprimer la différenciation des sentiments avec tout le relief voulu. Mais ces déficiences ne sont-elles pas largement compensées, dans notre cas, par le fait que le texte de l'œuvre de Dufay nous est connu, le point faible se limitant uniquement à la difficulté de l'adapter en détail à la musique?

Ceci dit, on comprendra sans peine que nous n'hésitions point à tenter une appréciation esthétique de la messe *Se la face ay pale*, non seulement quant à la forme, mais encore quant au sentiment. Cette appréciation aura l'avantage de pouvoir s'appliquer, d'une façon générale, à la plupart des messes de l'époque. Il ne faut pas se dissimuler que ces grandes constructions polyphoniques, ingénieusement échafaudées sur un ténor qui leur sert d'épine dorsale, pèchent, dans l'ensemble, par une certaine uniformité. Pas plus que les autres, la messe *Se la face ay pale* n'échappe à ce défaut. Mais ce qu'il faut bien se dire aussi, c'est que ce n'est plus là l'uniformité doublée de pauvreté et de maladresse que l'on rencontre encore dans les œuvres analogues du XIVe siècle et du début du XVe. C'est bien plutôt celle d'un art d'école, qui obéit à des canons et à des traditions auxquels nul ne saurait se soustraire, dans cette période où la technique du développement est en passe de se former; c'est aussi celle d'un art religieux, où le sentiment individuel de l'artiste s'efface devant le sentiment collectif d'une foule qui prie, rêve, espère. Une telle uniformité renferme en soi sa propre excuse, mieux encore, sa propre beauté. C'est celle du chant grégorien, c'est celle de certains primitifs de la

peinture, comme Giotto et les Giottesques, comme Simone Martini et les autres Siennois du XIVe siècle, dont les fresques offrent entre elles de si nombreux points de contact qu'on les prendrait facilement pour l'œuvre d'un seul et même maître. Que de sublimité pourtant dans cette apparente monotonie! Quel profond sentiment du mystère, quelle force d'évocation dans ces visages aux yeux obliques tendus avec confiance vers un idéal commun, dans ces gestes mal secondés par une anatomie élémentaire, et jusque dans ces draperies au tissu indifférent, dont les plis s'harmonisent de façon si touchante avec l'éclair des yeux et l'extase des attitudes!

Le parallélisme entre l'art giottesque ou siennois du XVe siècle et l'art polyphonique religieux du XVe ne peut naturellement se poursuivre dans le détail. Le rapprochement demeure d'ordre général. Il se limite à un point de départ psychologique analogue et à quelques similitudes techniques issues de l'obéissance commune à des canons qui excluent jusqu'à un certain point la fantaisie subjective et tendent à réaliser, dans l'ordre plastique, une vision, dans l'ordre musical, une évocation abstraites et impersonnelles du mystère religieux. Des fragments comme le *Kyrie* ou le *Crucifixus* de la messe *Se la face ay pale* n'ont point ce caractère d'imploration ou de déploration réalistes et semi-dramatiques par quoi se caractérisent les passages correspondants des messes du XVIIe et du XVIIIe siècle et que favorise si singulièrement le chromatisme en usage à ces époques plus récentes; l'*Et in terra pax* et le *Resurrexit* n'ont pas cette allure jubilatoire d'un lyrisme exultant qui distinguent ces passages dans une œuvre comme la *Hohe Messe* de J.-S. Bach, où ils s'expriment, par contraste avec le *Kyrie* et le *Crucifixus*, au moyen des tonalités les plus franches et les plus joyeuses de l'harmonie classique. La messe de Dufay ne connaît point ces différenciations. Elle se rapproche plutôt du plain-chant, dont elle adopte l'irréalité, l'impersonnalité, et ce coloris d'une clarté diffuse qui, à l'instar de celui des fresques italiennes du

XIVe siècle et d'une partie du XVe, exclut les oppositions violentes d'ombre et de lumière.

Les correspondances techniques entre les procédés de composition d'un Giotto et ceux d'un Dufay ne peuvent être formulées d'une façon nettement définie. Le peintre et le musicien se conforment, chacun dans sa sphère, à certaines ordonnances symétriques qui visent à la clarté et à l'unité. Giotto emprunte aux mosaïstes byzantins et romains leurs canons décoratifs, ainsi que des traditions de coloris, dont l'idéalisme conventionnel n'exclut nullement le sens de l'expression. Dufay et ses contemporains construisent leurs messes sur la base d'un ténor, suivant un plan général harmonieusement proportionné. L'usage du « motif initial » et de cadences finales plus ou moins stéréotypées engendre des divisions symétriques qui font ressortir le caractère architectonique de l'ensemble. Quant au coloris, Dufay l'obtient, dans la mélodie, au moyen de formules figuratives où règne encore la clarté subtile et mystérieuse du plain-chant; dans l'harmonie, au moyen de successions de consonances qui, n'ayant plus l'âpreté désordonnée des siècles précédents, ne possèdent pourtant pas encore cette aptitude modulatoire dont les siècles ultérieurs feront un instrument si précieux de contrastes coloristiques.

Le sentiment collectif impersonnel qui domine dans les messes du XVe siècle n'empêche nullement les artistes de génie de dépasser les médiocres et les talents secondaires. L'obéissance à des formules toutes faites n'est point un obstacle à l'épanouissement de leurs facultés créatrices : celles-ci transparaissent malgré tout à travers la rhétorique et la font vivre d'une vie constamment élargie et renouvelée. Aussi bien, cela est vrai de tout temps, que la formule soit l'antique νομος grec ou le cliché wagnérien, franckiste ou debussyste de nos jours. La seule différence que l'on puisse observer dans cet ordre d'idées est tout à l'avantage des artistes qui produisent à des époques où le sentiment collectif l'emporte sur l'inspiration individuelle. Le danger d'assèchement et d'impuissance est

moindre, en effet, pour eux que pour ceux d'aujourd'hui. La rhétorique de notre temps a un caractère infiniment plus personnel que celle d'autrefois. Composer selon la formule wagnérienne, franckiste ou debussyste expose fatalement les *minus habentes* au reproche de manque d'originalité, la comparaison avec leurs modèles faisant immédiatement apercevoir la distance souvent énorme qui les en sépare. Par contre, les musiciens qui se groupent autour d'un Dufay ou d'un Okeghem laissent rarement cette impression d'infériorité, même lorsque leurs dons d'invention sont loin d'être transcendants. N'en est-il pas de même des Giottesques vis-à-vis de Giotto ou des primitifs siennois en face de Duccio ou de Simone Martini? Ce qu'assimilent inconsciemment ces artistes, ce n'est point, en effet, la forme de pensée de tel ou tel génie, mais quelque chose de plus neutre et de plus général, à savoir l'atmosphère collective où ils baignent et qui les incite à produire. Les formules plus abstraites qu'individuelles par lesquelles ils s'expriment sont universellement acceptées, parce qu'elles constituent une base solide pour traduire certains ordres de sentiments qui intéressent la société entière. Le rôle des Giotto, des Duccio, des Dunstable, des Dufay, des Okeghem aura été de donner à ces formules le « maximum de rendement » et de les empêcher, en les revivifiant sans cesse, de tomber dans la stérilité et l'impuissance du cliché.

La messe *Se la face ay pale* nous a entraîné dans des généralisations sur lesquelles nous n'aurons plus à revenir dans la suite. L'étude exemplative que nous en avons faite nous dispensera, d'autre part, d'analyser dans ses moindres détails la *Missa Caput,* à laquelle nous allons maintenant consacrer notre attention.

La *Missa Caput* figure tout entière dans le codex 89 de Trente (1). Plusieurs de ses fragments se retrouvent dans les

(1) Fol. 246*b* à 256*a* (nos 677 à 681 du catal. thém.).

codices 88 (*Kyrie et Agnus*) (1) et 90 (*Et in terra, Patrem, Sanctus*) (2). Il est à noter que le codex 89, le seul où elle apparaisse dans sa totalité, est le plus récent des trois (3). Sans doute y a-t-elle été incorporée après 1465. D'autre part, le *Kyrie* et l'*Agnus* figurent ensemble, sous le nom de Dufay, dans la partie la moins ancienne du codex 88, celle où se trouve également la messe *Se la face ay pale,* et dont la rédaction paraît dater de la période qui précède immédiatement l'année 1465. Enfin, le *Patrem,* l'*Et in terra* et le *Sanctus* ont été recueillis comme fragments anonymes entièrement dissociés les uns des autres dans le codex 90, contemporain du codex 88.

Les archives de Cambrai contiennent une allusion précise à la *Missa Caput.* Parmi les articles de comptes du chapitre de la cathédrale, il en est un, afférent à l'année 1463, qui s'exprime ainsi : « A sire Simon Meslet pour avoir escript et notté es nouveaulx livres deux fois, la messe que a fait M. G. du Fay sur *ecce ancilla Domini* etc. X feullés. Item les *Kyriels* de la messe *Caput* ct. II feuillés... (4) », Simon Meslet a donc été chargé de transcrire, en 1463, les *Kyrie* de la *Messe Caput* (5). Cela veut-il dire qu'il faut dater l'œuvre de cette époque? Il y a là, en vérité, un élément externe qui ne nous paraît pas assez probant par lui-même, cette copie pouvant parfaitement se rapporter à une composition écrite depuis de longues années. Toutefois, l'examen interne de la messe tend plutôt à faire croire qu'elle devait être,

---

(1) Fol. 31*b* à 35*a* (nos 217-218 du cat. thém.).

(2) *Et in terra,* fol. 96*b* à 98*a* (no 895 du cat. thém.); *Patrem,* fol. 168*b* à 170*a* (no 933 du cat. thém.); *Sanctus,* fol. 228*b* à 230*a* (no 959 du cat. thém.). Ces fragments y sont anonymes.

(3) Cf. *Denkmäler* autrichiens, VII, p. XVIII; HABERL, *Dufay*, p. 92.

(4) Cf. HABERL, *Dufay*, p. 50, note 4.

(5) HABERL, p. 90, tire de ce fait la conséquence que le codex 88 doit être nécessairement postérieur à 1463. — Notons, en passant, l'erreur qu'il commet, en affirmant que le codex 88 contient la *Missa Caput* tout entière, et que le codex 89, seul à la renfermer dans sa totalité, se distingue par l'absence complète de toute œuvre de Dufay.

à ce moment, de date assez récente, en raison de l'état d'avancement de sa technique. On a donc de fortes chances de ne pas se tromper, en supposant qu'elle a été composée après 1460 et qu'elle s'est répandue assez rapidement dans le monde musical, notamment dans le Trentin, où plusieurs de ses fragments ont été transcrits dans des codices locaux, sans doute dès avant 1465, en attendant qu'elle le fût tout entière un peu plus tard.

D'où vient ce nom de *Caput?* Sans aucun doute de la mélodie qui lui sert de ténor. Cette mélodie se retrouve dans une messe d'Okeghem (1) et dans une messe d'Obrecht (2). Dans la seconde partie de l'introduction du volume XIX, 1, des *Denkmäler* autrichiens, M. Franz Schegar a tenté en vain d'en découvrir la source. N'ayant pas trouvé celle-ci dans le répertoire liturgique, il s'est arrêté à cette supposition qu'il fallait la rechercher dans le répertoire profane. La symétrie apparente par quoi se caractérise la série des fragments dont se compose le ténor *Caput* est, à première vue, de nature à favoriser cette hypothèse. Mais, outre que le choral liturgique ne répugne nullement à ces dispositions symétriques, il faut convenir que la mélodie qui sert de base à la messe offre, dans sa ligne générale, quelque chose de vague et de flottant qui évoque bien plus la mélopée grégorienne que la chanson profane. C'est là, sans doute, ce qui a entraîné M. Peter Wagner à croire qu'il s'agit plutôt, dans l'espèce, du mélisme conclusif d'un *Alleluia* du 7e mode (3). Examinant à nouveau la question à l'occasion de la publication de la *Missa Caput* d'Obrecht, M. J. Wolf (4) exprime la pensée que cette œuvre pourrait bien être bâtie sur

(1) Cette messe se trouve également dans les codices de Trente et a été publiée en notation moderne dans le vol. XIX, 1 des *Denkmäler* autrichiens, à la suite de celle de Dufay.

(2) Cf. livraison 23-24 des *Œuvres complètes* d'OBRECHT, publiées par la *Vereeniging voor Noord- Nederlands Muziekgeschiedenis.*

(3) Cf. *Geschichte der Messe,* I, p. 95.

(4) Cf. préface de la livraison 23-24 des *Œuvres complètes* d'OBRECHT.

le verset *Caput circuiter* de la messe pour la *Feria VI in Parasceve*.

Quoi qu'il en soit, le ténor *Caput* est une mélodie d'un développement assez bref, composée de six fragments d'inégale longueur, A, B, C, D, E, F [1]. La façon dont il est utilisé dans la messe de Dufay a été décrite en détail dans l'introduction (2e partie) du volume XIX, 1, des *Denkmäler* autrichiens. Nous renvoyons le lecteur à cette analyse, nous bornant à consigner ici quelques remarques qui tendent à montrer en quoi la technique de composition de la *Missa Caput* diffère de celle de la messe *Se la face ay pale* :

1° Le ténor *Caput* n'est pas soumis au régime des proportions. Il n'est donc pas noté sous une forme abrégée complétée par des indications canoniques. Seule la nécessité de le plier alternativement au rythme ternaire et au rythme binaire le rapproche occasionnellement du concept proportionnel.

2° La brièveté de la mélodie-ténor, jointe au fait que le maître l'utilise constamment en valeurs normales, a pour effet de la rendre sujette à de nombreuses répétitions. Une symétrie quasi parfaite préside à ses diverses interventions. Celles-ci coïncidant, en fait, avec les différentes subdivisions de la messe, on voit apparaître le ténor tout entier respectivement dans le *Kyrie I*, le *Christe* [2], l'*Et in terra*, le *Qui tollis*, le *Patrem*, l'*Et incarnatus*, le *Sanctus*, le *Benedictus*, l'*Agnus I* et l'*Agnus II* réunis, l'*Agnus III* [3].

---

(1) Dans l'analyse de la *Missa Caput* dont il va être question ci-après, on fait état d'un fragment G qui n'apparaîtrait qu'à la fin du *Credo* et qui serait formé au moyen de la combinaison de D et de E. En réalité, ce fragment n'a aucune existence individuelle et il y a lieu d'en faire complètement abstraction.

(2) Il n'y a pas de *Kyrie* II, mais il faut sans doute supposer, après le *Christe*, un *da capo* du *Kyrie* I. - Notons toutefois que M. P. Wagner, grand connaisseur en la matière, ne semble pas être de cet avis (*Gesch. der Messe*, I, p. 95 et note 1).

(3) On remarquera l'anomalie de sa répartition entre l'*Agnus I* et l'*Agnus II*, alors que le *Kyrie I* et le *Christe* l'utilisent respectivement tout entier. Cette anomalie provient de ce que le *Kyrie I* et le *Christe* étant tropés, ils subissent, de ce chef, une extension exceptionnelle.
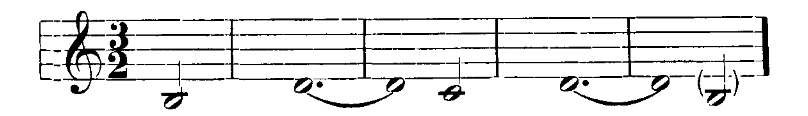
3° Cette même brièveté est cause qu'à l'intérieur de chacune de ces subdivisions, les six fragments dont se compose la mélodie *Caput* subissent à leur tour des répétitions dont le nombre et la disposition varient suivant les nécessités de l'adaptation littéraire et du développement musical. Le cas le plus simple est celui de l'*Agnus III*, où l'on observe le schéma ABABACDEF; le plus complexe, ABABACCDEDEF, qu'on rencontre dans le *Christe*, le *Qui tollis*, l'*Et incarnatus* et le *Benedictus*.

4° Les retours fréquents du *cantus firmus* vont de pair avec une série de déformations qui en modifient l'aspect, sans toutefois le rendre méconnaissable un seul instant. Ici encore la différence est sensible avec le ténor *Se la face ay pale*, qui, à part l'augmentation proportionnelle des valeurs, ne subît, à aucun moment, une déformation mélodique ou rythmique quelconque.

Ainsi le fragment A de la mélodie *Caput* est exposé, pour la première fois, dans le Kyrie I, sous cette forme :



Il reparaît, à quelques mesures de distance, sous cet aspect :



Que l'on poursuive l'analyse : on constatera, non seulement dans ce fragment initial, mais aussi dans les suivants, la fréquence de ces déformations rythmiques.

On aura remarqué, à la fin de la deuxième citation ci-dessus, la note finale adventice *si*. Elle n'est autre que celle par où débute la subdivision B, lors de la première exposition du ténor. Dans la suite, elle apparaît tantôt rattachée à A, tantôt

à B, ces deux fragments restant toujours séparés l'un de l'autre par des pauses.

Dans toutes les parties de la messe, le fragment A donne lieu à une seconde reprise, sorte de *da capo* qui intervient régulièrement après la double exposition ABAB. Il s'accompagne, à chacun de ces retours, d'une brève coda, constituée par les notes *si, la*, ou *si, la, ré.*

Le fragment C, le plus long de tous, se termine par les notes *mi, do, si, la*. Il est sujet à répétition dans toutes les subdivisions de la messe, sauf dans l'*Agnus* III. Mais, chose digne de remarque, ces reprises amènent, chaque fois, une modification dans les notes conclusives, en sorte que l'on se trouve en présence d'une disposition qui rappelle l'*ouvert* et le *clos*, le *verto* et le *chiuso* de la ballade profane du XIV[e] siècle. Tantôt le changement se borne à l'introduction d'une note intercalaire (*mi, si*, SOL, *la*) qui laisse subsister telle quelle la finale *la*; tantôt il fait entrer en jeu une nouvelle note finale *sol* (*mi, si, la*, SOL), l'alternance entre ces deux formules cadentielles se réalisant, en fait, avec une certaine régularité.
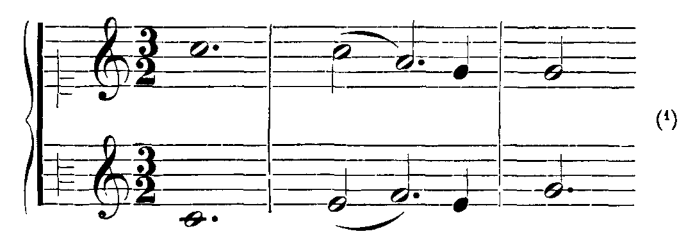
La subdivision D débute tantôt par *la*, tantôt par *do*. Seuls les fragments conclusifs E et F ne subissent aucune altération digne de remarque.

Comme on le voit par ce qui précède, le ténor *Caput* est traité par Dufay avec une liberté relative. Celle-ci se trahit par des variantes de détail, dont il n'est pas aisé de déterminer la portée exacte, en présence de l'impossibilité où l'on se trouve de confronter la version dérivée avec l'original qui lui a servi de modèle. Le fait qu'Okeghem et Obrecht ont traité le ténor *Caput* d'une façon absolument analogue au point de vue mélodique (1) n'est pas de nature à nous éclairer sur ce point, cette

(1) Les messes d'Okeghem et d'Obrecht étant postérieures en date à celle de Dufay, il n'y a point d'intérêt à les analyser ici, en vue de les comparer à celle de notre maître. Bornons-nous à noter que dans l'œuvre d'Okeghem, le ténor *Caput* occupe invariablement la basse, tandis que dans celle d'Obrecht, il est alternativement placé aux 4 voix et traité, tantôt dans le ton original de *sol*, tantôt dans le ton transposé de *do*.

analogie pouvant provenir du fait que ces deux maîtres ont emprunté leur mélodie mère à Dufay lui-même.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas difficile de se convaincre que la *Missa Caput* ne se conforme point, dans le traitement du ténor, à cette rigueur mathématique que nous avons observée dans la messe *Se la face ay pale.* Pour le surplus, les deux œuvres offrent maintes ressemblances de détail. La disposition des voix y est tout à fait identique, le *cantus firmus* occupant la même place et formant de continuels croisements avec le contraténor I, tandis que le contraténor II sert de base harmonique à l'ensemble, à l'instar du *tenor bassus* de la messe *Se la face ay pale*. De même que dans celle-ci, la masse compacte du tutti est périodiquement allégée par la non-intervention du ténor ou la suppression momentanée de l'une ou l'autre des autres voix, en telle manière que le quatuor fait souvent place à des duos, plus rarement à des trios. Non seulement toutes les grandes divisions de la messe, mais encore toutes ses subdivisions débutent par des duos étrangers au ténor. Par contre, le « motif de tête », qui reparaît si fréquemment et sous des formes si diverses dans la messe *Se la face*, se limite strictement au début des cinq grandes divisions, où il revêt l'aspect suivant :


(1)

L'imitation joue, dans la *Missa Caput*, comme dans la messe *Se la face ay pale*, un rôle très secondaire (2).

(1) Début du *Kyrie* I. — Les variantes que subit ce motif, dans la suite, sont insignifiantes.

(2) A noter, des imitations quasi canoniques *à la quinte* dans le duo par où commence le *Qui tollis*, dans le *Gloria*; à la *sixte*, dans le duo qui introduit le *Credo* (*coeli* et *terrae. Visibilium*); à la *seconde inférieure* dans le duo *Et incarnatus* (passage *Maria virgine*).

Reste la question de savoir si le ténor exerce une influence thématique sur les autres parties. Dans l'introduction du volume XIX, 1, des *Denkmäler* autrichiens, M. Franz Schegar tente de montrer, à grand renfort de tableaux analytiques, que le supérius de la *Missa Caput* forme, dans presque toute son étendue, une série de variations (paraphrases) sur les fragments A, B et C (1) du ténor. Cette thèse, qui vise à rattacher l'œuvre à une pratique très en honneur pendant la première moitié du XV[e] siècle, nous paraît tendancieuse et les efforts que M. Schegar déploie pour l'étayer ne parviennent point à nous convaincre. Nous avons eu l'occasion de constater, dans la suite, que nous n'étions pas seul de cet avis, et que M. P. Wagner (2) considère, lui aussi, comme dénué de solidité l'essai de démonstration de cet auteur.

Contrairement aux messes *Caput* d'Okeghem et d'Obrecht, celle de Dufay comporte un *Kyrie* tropé. Le trope *Deus creator omnium*, qui consiste, selon la coutume, en une paraphrase amplificatrice des mots *Kyrie eleison,* n'intervient que dans le *Kyrie* I et dans le *Christe*, le *Kyrie* II étant complètement absent (3). Son extension donne à cette partie de la messe une longueur exceptionnelle, supérieure à celle du *Gloria,* égale à celle du *Credo* (4).

En comparaison de la messe *Se la face ay pale,* la *Missa Caput* se distingue par un lyrisme plus doux et un accent peut-être un peu plus moderne. Cela tient sans nul doute au caractère plus vague et plus enveloppant du ténor, ainsi qu'à sa tonalité de *sol,* dont la tendre intimité pénètre le tissu vocal en le colorant de teintes fines et délicates. L'application des altérations sous-entendues est susceptible de solutions variées dans la *Missa*

---

(1) M. Schegar considère le fragment C comme une combinaison plus ou moins déformée d'A et de B.

(2) Cf. *Gesch. der Messe*, I, p. 114, note 1.

(3) Cf. la note 2, p. 132.
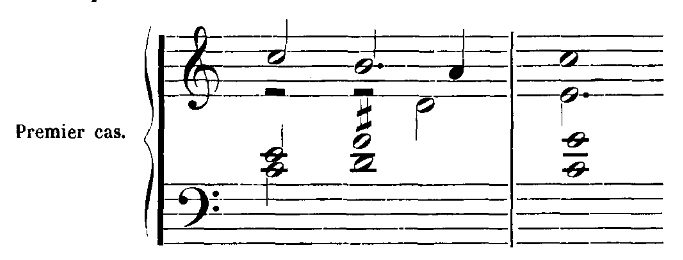
(4) Ce qui n'est point le cas dans la messe d'Okeghem, ni dans celle d'Obrecht.

Caput et ce n'est pas sans raison que M. Schegar estime, dans sa préface, qu'une certaine liberté d'appréciation doit être laissée au lecteur, à cet égard (1). Quoi qu'il en soit, les variantes que l'on peut concevoir n'intéressent guère que des passages isolés et ne peuvent, en aucune manière, atténuer l'impression de douceur qui domine l'œuvre dans son ensemble (2).
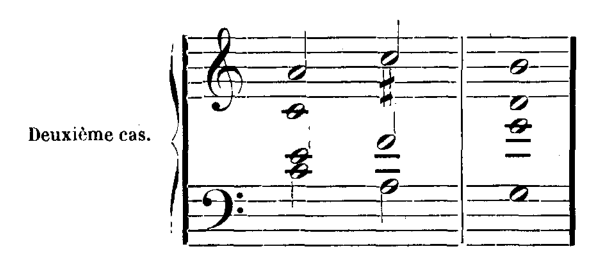
---

(1) En principe, le ténor *Caput* ne comporte aucun accident. M. Schegar a cependant été amené assez fréquemment à diéser les deux *fa* du fragment C, soit afin d'éviter le triton, soit afin de pourvoir d'une sensible l'accord cadentiel qui précède l'accord de tonique (*sol*). Mais, chose singulière, le triton, évité dans le premier cas, reparaît sous une autre forme dans le second.

Exemples :



Le *fa* du ténor est diésé, afin d'éviter le triton *fa-si* entre le ténor et le supérius.



Le *fa* du ténor est diésé, à cause de l'accord parfait de *sol* qui suit. Mais il en résulte le triton *do-fa* dièse entre l'alto et le ténor.

Que conclure de ces contradictions, sinon que l'horreur du *diabolus in musica* était une conception plus théorique que pratique et qu'un cas comme le premier aurait parfaitement pu se résoudre sans l'intervention d'un dièse?

D'autre part, l'effet extraordinairement euphonique qui résulte de l'adjonction d'un dièse dans le second cas montre que la *causa pulchritudinis* invoquée par les théoriciens de la fin du moyen âge excuse à la fois le triton et l'atteinte portée à l'intégrité mélodique du ténor.

(2) Il semble que M. Schegar se soit laissé entraîner, dans ses propositions d'altérations, à se rapprocher avec quelque excès du concept moderne de la tonalité.

L'un des éléments les plus caractéristiques de la *Missa Caput* consiste dans la façon dont Dufay a traité le supérius. La grâce et la délicatesse de la ligne mélodique y vont de pair avec un rythme ondoyant, dont la langueur subtile s'accorde idéalement avec le vague extatique de l'âme errant à la recherche de Dieu (1).

L'adaptation des paroles à la musique, très imparfaite dans les manuscrits de l'époque, soulève des questions d'interprétation analogues à celles qui ont retenu notre attention dans notre étude de la messe *Se la face ay pale*. Toutefois, le fait que le ténor n'est point, comme dans cette dernière, soumis à un traitement proportionnel rigoureux, rend possible une fusion plus complète entre lui et les autres voix et, par là même, une adaptation mieux équilibrée du texte aux notes. On se rapproche ainsi de la conception *a cappella*, et il n'est pas impossible, en définitive, que la *Missa Caput* ait été exécutée, du temps de Dufay, sans intervention instrumentale aucune.

La messe *Se la face ay pale* et la *Missa Caput* sont, comme nous l'avons dit, les seules messes entières de notre maître qui aient été publiées dans leur intégrité en notation moderne. Si l'on ajoute à cela le *Benedictus* de la messe *Ecce ancilla Domini* et le *Kyrie* de la messe de l'*Omme armé*, on aura fait le compte de tout ce qui a été rendu accessible dans le domaine de ses messes complètes.

La messe à 4 voix *Ecce ancilla Domini* figure aux folios 75 à 86 du codex 14 de la Chapelle Sixtine, rédigé après 1480 (2). Nous avons vu, d'autre part, qu'elle a été copiée deux fois par Simon Mellet, en 1463, pour le chapitre de la cathédrale de

(1) Cela n'exclut point certaines maladresses techniques, comme ces octaves parallèles (*sol, la*) entre le cantus et le ténor, à *pacem*, 8 à 9 mesures avant la conclusion de l'*Agnus* final.

(2) HABERL, *Bibl. und them. Musikkatal. des päpstl. Kapellarchives im Vatikan zu Rom*, Leipzig, Breitk. et Härtel, 1888, p. 130; HABERL, *Dufay*, p. 74 et note 1.

Cambrai ([1]). Elle peut donc être considérée comme datant au plus tard de cette année. Le *Benedictus* à 2 voix, publié par Kiesewetter dans sa *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik* (p. XVIII des *Musikbeilagen*), ne nous apprend rien de neuf. C'est un duo en contrepoint délié et bien sonnant, comme on en rencontre plus d'un dans la messe *Se la face ay pale* ou dans la *Missa Caput*. Le fragment *Qui venit in nomine Domini* est, en majeure partie, composé en forme de canon à l'octave ou à l'unisson, ce qui n'a rien d'anormal pour l'époque ([2]).

Le *Kyrie* de la messe *Lomme armé* est un morceau plus important et plus significatif. Il a été publié en entier par Ambros dans la première édition de sa *Musikgeschichte* (vol. II, 1864, pp. 517-523) ([3]). L'original figure seulement dans le codex 14 de la Chapelle Sixtine, folios 99b à 103 ([4]). D'après les indications d'Haberl, il ne comporterait, en fait, que deux fragments, le *Kyrie* et le *Gloria*, ce que confirme le petit nombre de feuillets qu'il occupe dans le manuscrit, en comparaison des messes *Se la face* et *Ecce ancilla*. D'un autre côté, le codex 49 du Vatican, qui date du début du XVI[e] siècle ([5]). renferme (fol. 35 à 54) une messe anonyme complète intitulée *Lomme armé* qui, à en juger d'après l'incipit des 4 voix reproduit par Haberl ([6]), semble se confondre entièrement avec celle de notre

---

([1]) Cf. HABERL, *Dufay*, p. 50, note 4.

([2]) Cf., en outre, le bref fragment de l'*Osanna* à 4 voix que reproduit Ambros dans le vol. II de sa *Musikgeschichte* (2e éd., 1880, p. 457) et qui frappe par son ample gravité ainsi que par sa remarquable plénitude harmonique. — Les pages qu'Ambros consacre à Dufay (453 ss.) conservent, malgré les erreurs historiques dont elles sont entachées, une réelle valeur au point de vue esthétique.

([3]) Kiesewetter et Rochlitz avaient déjà reproduit le 1er *Kyrie*, l'un dans les *Beilagen* (p. XIX) de sa *Gesch. der europ... Musik* (1834), l'autre dans sa *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke* (1838 ss.).

([4]) Cf. HABERL, *Dufay*, p. 74, et *Bibl. und them. Musikk.*, p. 130.

([5]) HABERL, *Bibl. und them.*, p. 21.

([6]) ID., *Ibid.*, p. 87.

maître. Bornons-nous, pour le moment, à signaler, sous réserve, la possibilité de cette identification.

Nous ne nous occuperons pas ici du thème fameux de l'*Omme armé,* qui a servi de base, pendant un siècle entier, à un nombre considérable de messes (1). Michel Brenet a fort bien résumé ce qui le concerne dans son excellent ouvrage sur Palestrina (2), auquel nous renvoyons le lecteur. Remarquons seulement que Dufay est sans doute le premier à l'avoir utilisé.

Le *Kyrie (Kyrie I, Christe, Kyrie II)* de sa messe de l'*Omme armé* se différencie quelque peu de celui de la messe *Se la face ay pale* par la façon dont le ténor y est traité. Tandis que, dans cette dernière, le premier *Kyrie* est bâti sur les sections A et B et le second *Kyrie* sur le fragment final C, — le *Christe* étant de composition entièrement libre, — dans le *Kyrie* de la messe de l'*Omme armé,* la mélodie mère (A B) est énoncée une première fois tout entière, en valeurs normales, dans le *Kyrie* à 3 temps (A) et dans le *Christe* à 2 temps (B). Sa première partie (A) seulement reparaît dans le *Kyrie II* à 3 temps, accompagnée de prescriptions canoniques en vertu desquelles elle doit être exposée une première fois en valeurs normales, une seconde fois en valeurs diminuées (3).

Le *Kyrie* I fait entrer en jeu le quatuor au complet; mais comme le ténor n'intervient qu'au bout de 4 mesures et s'interrompt, plus loin, pendant 7 mesures, il en résulte que le chœur chante tout aussi souvent en trio qu'en quatuor. Il semble bien

---

(1) Au moins vingt-cinq, composées par vingt-deux musiciens, d'après M. P. Wagner (*Gesch. der Messe,* I, pp. 67-68, note 2).

(2) Ed. Alcan (collection *Les Maîtres de la Musique*), pp. 171 et suiv. — Cf. aussi BRENET, *La Chanson de l'Homme armé,* dans le JOURNAL MUSICAL des 12-19 novembre 1898, et VAN DUYSE, dans *Een Antwerpsch Muziekdruk van 1563* (TIJDSCHRIFT VOOR BOEK- EN BIBLIOTHEEKWEZEN, 6e année, Anvers, 1908, pp. 197-215).

(3) Suivant les messes où elle est utilisée, la mélodie de l'*Omme armé* diffère plus ou moins d'aspect, spécialement dans sa seconde partie. Cf., par exemple, le thème tel qu'il apparait chez Josquin et chez Palestrina (BRENET, *Palestrina,* pp. 174 et suiv.).
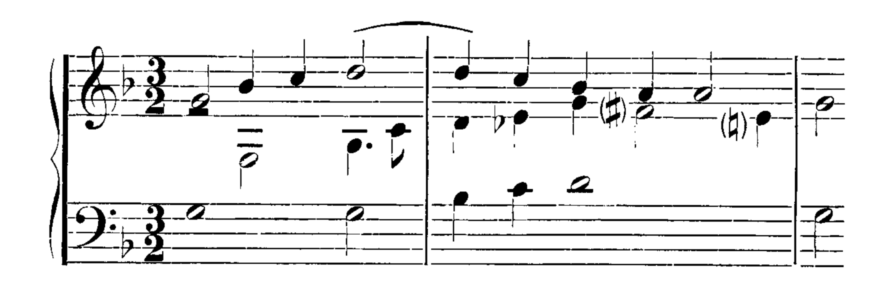
que les cinq dernières mesures du ténor n'appartiennent pas en propre à la mélodie de l'*Omme armé,* mais constituent plutôt une coda libre destinée à donner plus de corps au tutti par où se termine cette subdivision de la messe.

La première moitié du *Christe* est un duo des voix supérieures. A partir du moment où la seconde partie du ténor s'insère dans le tissu musical, celui-ci forme d'abord un trio, ensuite un quatuor amené de façon à réaliser une heureuse gradation. Pendant une partie du trio, l'un des fragments les plus caractéristiques de la mélodie de l'*Omme armé* chante à découvert.

La première moitié du *Kyrie* II est un trio, la seconde un quatuor, par suite de l'intervention tardive du ténor.
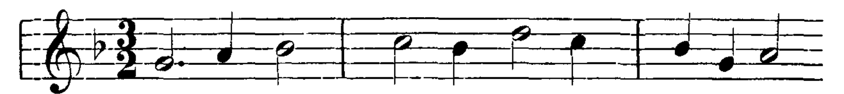
Il y a là, comme on le voit, une série de combinaisons qui marquent une fois de plus la préoccupation de la variété et du renouvellement. Le quatuor est exactement disposé comme dans la messe *Se la face* : à savoir deux voix extrêmes — cantus et basse — dont l'intervalle est rempli par les croisements persistants du ténor et du contraténor.

Les imitations, absentes dans le *Kyrie* I, sont relativement nombreuses dans le *Christe* et le *Kyrie* II. Le début de celui-ci est digne de remarque par sa triple entrée en strettes :



Le fragment mélodique par où débute le cantus de ce fragment a ceci de particulier qu'il est un « motif de tête ». Il serait intéressant de connaître la messe entière, afin de se rendre compte de l'usage qui en est fait dans la suite de l'œuvre.

En tous cas, le *Kyrie* l'utilise abondamment, tantôt sous une forme plus ou moins figurée, comme à l'entrée du *Kyrie* I,



tantôt réduit à ses quatre premières notes, comme on peut le voir surtout dans le *Christe*.

L'interprétation tonale de la messe de l'*Omme armé* donne lieu à des difficultés qui nous semblent avoir été résolues par les transcripteurs dans un sens trop favorable au concept moderne de la tonalité. Ils ont vu, en effet, un *sol* mineur pur, là où il ne s'agit que d'une transposition à la quarte du vieux mode ecclésiastique de *ré*. Il importerait, pour pouvoir mettre les choses au point, d'examiner de près l'original. D'après Kiesewetter (1), ce dernier n'aurait de bémol à la clef qu'au seul ténor; d'après les incipit thématiques d'Haberl, il y aurait, au contraire, un bémol à toutes les voix, sauf au cantus (2). De toute manière, les altérations ajoutées dans les mises en partitions modernes devront, pour bien faire, être soumises à revision. Les erreurs commises ne sont toutefois pas telles que l'on ne puisse se faire une idée de la couleur générale de l'œuvre. Basée sur une mélodie bien rythmée, aux inflexions franchement mineures, elle en reçoit un caractère plus âpre, plus légendaire, plus profane, en un certain sens, que celui de la messe *Se la face ay pale* et surtout de l'aérienne *Missa Caput*.

Il nous reste à étudier, en fait de fragments de messe, deux œuvres isolées, qui ne font pas partie d'une messe entière : l'*Et in terra pax ad modum tubae* (3) et le *Sanctus — Agnus papale* (4).

(1) Note jointe à sa transcription.

(2) *Bibl. und them. Katal.*, p. 130. — De même dans la messe anonyme *lomme armé* du codex 49 (p. 87).

(3) P. 145 du vol. VII des *Denkmäler* autrichiens.

(4) Pp. 148 et suiv. du vol. VII des *Denkmäler* autrichiens.

L'*Et in terra pax ad modum tubae* est contenu dans le codex 90 de Trente (fol. 131b-132a, n° 911 du cat. thém.), ainsi que dans le codex 37 du *Liceo Musicale* de Bologne (n° 180, fol. 158). Sa présence dans ce dernier manuscrit, qui date du deuxième quart du XVe siècle (1), fait remonter avec certitude sa composition au delà de 1450. Etant donnée sa facture archaïque, il n'est même pas impossible qu'il ait vu le jour à l'époque où Dufay faisait partie de la chapelle pontificale (1428-1437).

C'est une œuvre extrêmement typique et à coup sûr fort originale. Ecrite à 4 voix, elle comporte, d'une part, un canon à l'unisson des deux voix supérieures (2) ; d'autre part, un quasi-canon des deux voix inférieures, basé sur un thème obstiné emprunté au répertoire des instruments de fanfare. Les paroles du *Gloria* s'adaptent sans peine au canon des deux soprani ; en sorte que l'on peut concevoir ces deux voix comme chantées, tandis que les deux autres sont confiées à des instruments accompagnateurs. Ceux-ci sont, en principe, des *tubae*, nom générique que l'on donnait alors aux cuivres, à quelque type qu'ils appartinssent. Le dessin qui leur incombe, étant uniformément placé dans le grave du contralto ou dans le médium du ténor, le trombone semble être l'instrument le mieux qualifié pour l'exécuter : c'était d'ailleurs, à cette époque, le plus perfectionné et, par ce fait même, le plus apte à intervenir, comme élément purement esthétique, dans toute musique qui n'avait pas une destination exclusivement militaire ou cynégétique. Un orgue, ou, le cas échéant, deux orgues registrés *ad hoc* pouvaient sans nul doute le remplacer (3).

Cette question d'interprétation réglée, entrons un peu plus avant dans la technique de détail de ce curieux morceau. Il est

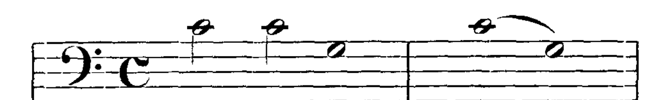
---

(1) J. WOLF, *Gesch. der Mens.-Not.*, p. 197. — Il est entièrement rédigé en notation noire.

(2) Une seule de ces voix est notée dans le codex de Trente, avec cette prescription : *Fuga duorum temporum*.

(3) M. Schering propose ce mode d'exécution dans ses *Studien zur Musikgesch. der Frührenaissance*, pp. 138-139 (éd. Hesse, Leipzig).

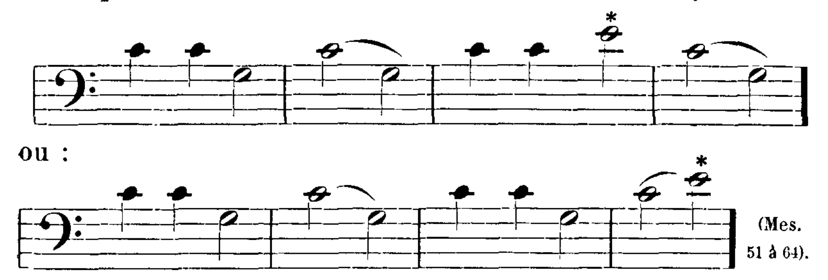
composé à deux temps, dans un rythme très franc, qui exclut tout raffinement et donne à l'ensemble un allant extraordinaire. La mélodie est formée au moyen de petits fragments qui, séparés les uns des autres par de courtes pauses, font ressortir avec un relief très net les divers membres de phrase dont se constitue le texte du *Gloria*. La déclamation est rapide, en majeure partie syllabique, suivant une tradition qui était déjà établie au XIVe siècle pour cette partie de la messe, mais plus particulièrement encore pour le *Credo*, dont la partie dogmatique ne se fût point accommodée d'une écriture plus ou moins ligaturée ou mélismatique (1). La ligne mélodique a une allure quasi populaire, tant elle est coulante, naturelle, volontairement exempte de toute recherche. Volontairement, disons-nous, mais aussi forcément, car pour réaliser ces sortes de canons sans forfaire à la notion de la consonance, il faut nécessairement se restreindre à un mélos très simple et, au surplus, fortement influencé par le concept de la tonalité. Il en est d'autant plus ainsi lorsque la basse qui sert de soutien à l'ensemble est constituée par un dessin rudimentaire, qui se borne à une alternance continue entre la tonique et la dominante.



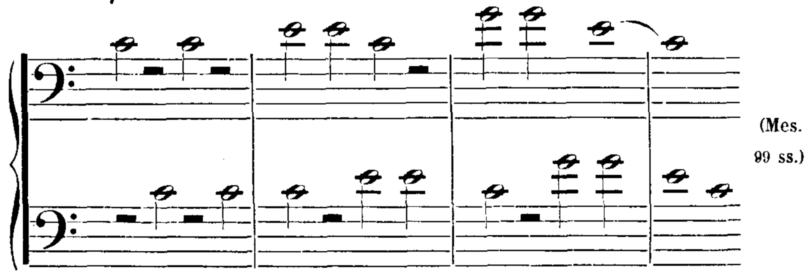
Cet *ostinato* avant la lettre, que nous aurons encore l'occasion de rencontrer ailleurs chez Dufay, est ce que l'on appelle un *pes*. Il est traité, dans notre *Gloria*, de telle façon qu'ayant été énoncé deux fois de suite par l'une des voix inférieures, il est répété tel quel par l'autre, immédiatement après, puis repris par la première et ainsi de suite. Il y a donc, en fait, non point canon, mais simple répétition. On peut imaginer que les deux instruments ou groupes d'instruments accompagnateurs se

(1) Cf. déjà la *Messe de Tournai*, dans la transcription de Coussemaker (1861). — De Coussemaker attribue improprement cette œuvre au XIIIe siècle.

trouvant à des endroits différents de l'église, leurs interventions successives se faisaient mutuellement écho. L'écriture à 4 voix est, dans ces conditions, purement apparente : il en résulte que l'*Et in terra ad modum tubae* n'est, en somme, qu'un simple trio. Le *pes* y est soumis, en cours de route, à quelques modifications qu'il convient de signaler : jusque vers le milieu du morceau (mes. 50), il se comporte exactement comme nous venons de le dire. Dans la suite, sa reprise est sujette à un petit changement qui consiste dans l'intervention de la tierce majeure *mi* :



Plus loin (mes. 65 et suiv.), les reprises cessent de se produire, en sorte que les échos se resserrent de plus en plus, de façon à réaliser des « hoquets » dans le goût du XIIIe siècle (mes. 97 et suiv.) et, vers la fin (mes. 100 et suiv.), des strettes imitatives qui donnent à l'*Amen* un mouvement de chasse ou de bataille extrêmement pittoresque. A partir du moment où la simple répétition fait place à l'imitation en strettes, le contrepoint à 4 voix remplace naturellement l'écriture à 3 parties : la conclusion du *Gloria* en reçoit une plénitude remarquable, qu'accroît encore l'accumulation des valeurs brèves. La citation suivante donnera une idée de la fragmentation progressive que subit le *pes* vers la fin du morceau :



Au point de vue harmonique, ce *Gloria* est particulièrement intéressant en ce qu'il offre un exemple d'*ut* majeur absolu, exclusif de toute modulation, voire de toute altération passagère quelconque. Le fait est digne de remarque, si l'on considère qu'à l'époque où nous sommes, les modes d'église, étrangers au majeur moderne, étaient encore tout-puissants, au moins théoriquement. Il s'explique, d'un côté, par des antécédents historiques, de l'autre, par la force même des choses, en vertu de laquelle un canon établi sur un *pes* ne comportant que la tonique *ut*, la dominante *sol* et, par moments, la tierce *mi* ne peut rationnellement se développer en dehors du cadre de la tonalité majeure [1].

En fait, le *Gloria ad modum tubae* est une ample fresque, dont le coloris est commandé en grande partie par l'alternance incessante des accords d'*ut* et de *sol* majeur. Par-ci par-là, un accord de *mi* mineur et d'autres consonances secondaires résultant des notes de passage du chant viennent rompre la monotonie de l'ensemble et nuancer agréablement ses teintes plates.

Ce « jeu musical » est-il digne du texte sacré qu'il prétend illustrer? On pourrait en douter à première vue. Mais, étant donné qu'il s'agit de la partie la plus brillante de la messe, on est en droit de se demander si Dufay n'a pas entendu nous donner, en s'y livrant, autre chose qu'une simple fantaisie de virtuose. L'éclat surprenant qu'il obtient par la combinaison d'un canon vocal avec une fanfare habilement graduée n'est point, il faut le reconnaître, en contradiction avec le sens général du *Gloria*. N'est-ce pas, d'autre part, célébrer dignement le Seigneur que de déployer à sa louange tout l'appareil sonore dont on pouvait disposer en ces temps lointains et d'animer cette matière brute de la verve puissante et joyeuse d'une âme en émoi devant l'immensité des créations divines?

---

(1) L'influence des instruments à sons harmoniques a été, comme on sait, d'une importance essentielle pour la formation et l'adoption progressive du mode majeur.

Il ne faut toutefois pas se faire d'illusion quant à l'originalité « absolue » de l'*Et in terra pax ad modum tubae*. Dufay n'a fait ici qu'illustrer par un exemple typique un genre qui était à la mode depuis longtemps déjà. Dès la première moitié du XIII[e] siècle, le fameux canon anglais *Sumer is icumen in* présente des particularités fort analogues à celles du « morceau de bravoure » de notre maître : il est même d'une facture plus complexe, puisqu'il comporte deux canons simultanés, dont l'un à 4 voix et l'autre — celui du *pes* — à 2 voix ([1]). D'autre part, le *pes* du *Sumer* n'est pas un dessin de fanfare, ce qui n'est certes pas de nature à faciliter la solution du problème; et pourtant, celui-ci a été résolu avec une telle adresse que ce petit morceau, vieux de sept siècles, nous paraît encore aujourd'hui plein d'aisance et de fraîcheur. Si, d'Angleterre, on passe en Italie, on constate que l'un des genres principaux cultivés dans ce pays au XIV[e] siècle est la *caccia*, dont la structure est, en principe, la même que celle du *Gloria* de Dufay, à savoir deux voix supérieures, formant canon à l'unisson, et une basse indépendante — non conçue en forme de *pes* — qui sert d'assise à l'ensemble ([2]).

Quant au *pes* (*ostinato*) considéré en lui-même, indépendamment du canon auquel il sert d'accompagnement, il est déjà en usage dans le motet du XIII[e] siècle, mais il ne s'offre point encore à cette époque sous les traits d'un dessin de fanfare; il faut attendre jusqu'au XV[e] siècle pour trouver des exemples de cette espèce.

Les confins du XIV[e] et du XV[e] siècle semblent avoir été la

([1]) L'isolement de cet extraordinaire morceau, dans l'histoire de la musique, commence à être battu en brèche, par suite de la découverte récente de trois morceaux plus ou moins analogues appartenant à l'art espagnol du XIV[e] siècle. — Cf. J. Müller-Blattau, *Grundzüge einer Geschichte der Fuge*, Éd. Jüterbock, Koenigsberg, 1923, pp. 21 et suiv., et l'étude d'O. Ursprung (*Spanisch-Katalanische Liedkunst des 14. Jahr.*, Zeitschr. f. Musikw., IV, p. 136), à laquelle se réfère cet ouvrage.

([2]) Elle n'est pas obligatoire; mais les *caccie* à 3 voix constituent sans nul doute le type le plus parfait du genre.

période de grande vogue des canons selon le type de la *caccia* italienne. M. F. Ludwig [1] signale que la deuxième partie du codex Reina (6771 de la Bibliothèque Nationale, à Paris), qui date du premier quart du XVe siècle, renferme plusieurs ballades françaises dont le contraténor dérive canoniquement du ténor, le cantus formant, au-dessus de ces deux voix, une partie indépendante : on a affaire, dans ce cas, à l'inverse de la *caccia* proprement dite. La partie la plus ancienne du codex M 222, C 22, de la Bibliothèque de Strasbourg, brûlé en 1870, renfermait plusieurs morceaux particulièrement intéressants au point de vue qui nous occupe, entre autres une sorte de *caccia* sans paroles, formée au moyen d'un canon à 2 voix (à l'unisson) et d'une 3e voix libre, placée au-dessous des deux autres. Le canon (*Fuga trium temporum*) a pour auteur J. de Climen; la 3e voix, qualifiée de *Tenor J. Cornelii*, a sans doute été ajoutée après coup par J. Cornelius [2]. Ailleurs [3] figurait un *Patrem* anonyme à 3 voix, accompagné de l'inscription canonique : *Fuga cum 24 pausis*, qui révèle une structure en tous points analogue à celle de la *caccia* italienne, avec cette différence toutefois que, vu l'extension du *Credo*, le canon ne commence qu'au bout de 24 mesures.

Le manuscrit de Strasbourg contenait aussi des compositions dans lesquelles les fanfares jouaient un rôle capital. Citons, par par exemple, ce curieux motet d'Heinricus de Libero Castro (Henri de Fribourg), *Virgo dulcis* [4], où le cantus chante un hymne à la Vierge, qu'accompagnent un *contratenor tube* et un *tenor* dont la destination est clairement établie par l'inscription : *Laudate cum in sono tube*. La mélodie du cantus est fortement

---

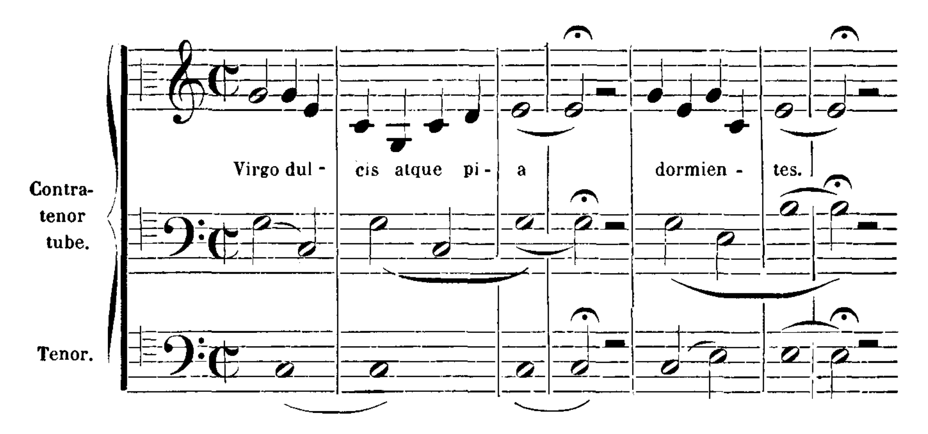
(1) *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrh.*, dans les SMB. der I. M. G., IV, pp. 43 et suiv.

(2) D'après la copie partielle du manuscrit de Strasbourg, par De Coussemaker, que nous avons sous les yeux. — Ce morceau occupait le folio 38 dans le manuscrit original.

(3) Folio 58*b* du manuscrit original.

(4) Folio 80 *b* du manuscrit original.

influencée, dans ses intervalles, par le style de fanfare des deux autres voix : elle l'est d'autant plus légitimement que son texte fait constamment allusion au *tuba*. Les sept premières mesures de cette singulière composition donneront une idée de son aspect d'ensemble :



Le morceau intitulé *Tuba gallicalis* (la fanfare française) [1] est exactement conçu de la même façon; mais, la voix supérieure étant dépourvue de paroles, il y a lieu de le considérer comme entièrement instrumental.

Toutes ces pièces appartiennent sans aucun doute à l'extrême fin du XIVe siècle ou au premier quart du XVe. Leur examen permet de constater que ces deux éléments : d'une part, le canon, d'autre part, la fanfare, sont d'usage courant à cette époque, mais qu'on ne les utilise encore que séparément.

Un important codex anglais du XVe siècle, l'*Old Hall manuscript*, dont M. Barclay Squire a publié le catalogue thématique dans les *SMB. der I.M.G.* [2] et qui contient bon nombre de pièces datant du premier quart du siècle, renferme deux *Gloria* (*Et in terra pax*) à 4 voix, de Pycard [3], qui peuvent se

---

(1) Folio 81 *b* du manuscrit original.

(2) II, pp. 356 et suiv.

(3) Numéros 25 et 32 du catalogue thématique.

ranger, selon toutes les apparences (1), dans ce que M. F. Ludwig qualifie à si bon escient de *messe-caccia* (2).

Nous entrons maintenant dans la période des contemporains de Dufay. Arnold de Lantins, qui vécut côte à côte avec lui à la chapelle pontificale, en 1431 et 1432, est l'auteur d'un *Et in terra pax* à 4 voix en forme de canon, auquel vient s'ajouter une cinquième voix indépendante, incombant à un tuba (3). Cette pièce figure au fol. 64*b* du codex 213 d'Oxford.

Nous voici, cette fois, sur le terrain même exploité par Dufay, à savoir : combinaison du canon et du *tenor tubae*. Il nous est impossible d'établir une priorité en faveur de l'un ou de l'autre de ces deux maîtres (4); mais il n'est pas interdit de supposer que cette sorte de morceau était en honneur à la chapelle des papes à l'époque où ils en faisaient partie tous deux.

Le ms. 2216 de l'Université de Bologne, contemporain du séjour de Dufay à la Cour pontificale, semble offrir, de même, des exemples d'emploi du *tenor tubae*, à en juger d'après le catalogue thématique dressé par M. J. Wolf (5). A tout instant, on rencontre, en effet, dans ses incipit, des ténors ou des contraténors qui débutent par des intervalles de quinte, de quarte et d'octave. Etant donnée l'extrême brièveté de ces extraits, il serait peu prudent d'attacher une importance excessive à ces constatations; mais il n'en reste pas moins que l'usage fréquent de ces intervalles est significatif et que l'influence des dessins de fanfare n'y est, en tous cas, nullement étrangère.

---

(1) C'est-à-dire d'après les incipit reproduits par M. Squire.

(2) *Zeitschr. für Musikw.*, 1923, pp. 441-442, note 2.

(3) Cf. Stainer, *Dufay and his contemporaries*, Appendix I, p. 201. — Les indications sommaires qui figurent dans cet appendice ne nous permettent pas de déterminer avec certitude si la *Fuga* (canon) intéresse 4 voix ou 2 seulement : peu importe d'ailleurs, au point de vue qui nous occupe ici.

(4) En raison notamment de la présence de l'*Et in terra pax* d'A. de Lantins dans le manuscrit assez tardif d'Oxford.

(5) *Gesch. der Mens.-Not.*, I. pp. 199 et suiv. — Cf. notamment les nos 10, 25, 32, 41, 55, 61, 65, 78, 79, 82 (Dufay : *Invidia inimica*).

Le codex 90 de Trente nous fournit, enfin, d'intéressants exemples d'emploi explicite du *tuba*. Le *Kyrie tubae* à 3 voix qui débute au folio 92*b* de ce ms. (n° 891 du cat. thém.) a de fortes analogies avec le *Gloria ad modum tubae* de Dufay. Le cantus n'y est point traité en canon, mais la basse consiste dans ce motif de fanfare exposé tour à tour par le ténor et le contraténor :



La ressemblance avec le *pes* utilisé par Dufay est évidente. Ce serait toutefois aller un peu loin que d'en inférer, avec Haberl (1), que ce *Kyrie* pourrait bien être l'œuvre de Dufay. Le fait que cette technique n'était en rien personnelle à notre maître permet de supposer, au contraire, que plus d'un, parmi ses contemporains, eût été capable d'en faire autant. L'un de ceux-ci, Cousin, nous offre précisément, dans le même codex, un exemple de messe entière (2), que son titre de *Missa tubae* désigne expressément comme dominée par l'élément fanfare. La mise en partition des premières mesures, d'après les incipit des *Denkmäler* autrichiens, ne dément en aucune manière cette qualification (3).

Il résulte surabondamment de ce que nous venons d'exposer, qu'il ne manque pas d'antécédents à l'*Et in terra pax ad modum*

(1) Dufay, p. 92, note 1.

(2) Fol. 436*b* et suiv. (nos 1123 à 1126 du catal. thém.). — Il s'agit sans doute d'une messe sans *Kyrie*, la première partie, dépourvue de texte, étant plus probablement un *Gloria* qu'un *Kyrie*. Les deux premières parties sont à 3 voix, les deux dernières à 4.

(3) Au moment de revoir cette étude en vue de sa publication, nous apprenons, par la lecture d'un article de F. Ludwig (*Die Quellen der Motetten ältesten Stiles*, dans *Archiv für Musikwiss.*, V [1923-1924], pp. 283-284, note 1), que les compositions en forme de *tuba* étaient devenues, en fait, au XIVe et au XVe siècle, un véritable genre, auquel certains traités de l'époque réservent le nom de *trumpetum* (Cf. Codex Breslau, Bibl. de l'Univ., cart. IV, 4°, 16, traité allemand de musique mensurale, datant du XVe siècle, et le *Tractatulus de cantu mensurabili seu figurativo*, écrit à Melk, en 1462).

tubae de Dufay. Remarquons cependant qu'avant lui, le canon des voix supérieures et la fanfare servant de base harmonique, sous forme d'*ostinato* ou de mélodie continue, ne sont point mis en œuvre simultanément, mais séparément. A qui le mérite revient-il d'avoir associé pour la première fois ces deux éléments? Peu importe. Ce qu'il nous intéresse avant tout de savoir, c'est que notre maître a réalisé une application particulièrement brillante de cette technique en partie double, et que, s'il n'en est pas l'inventeur, il en a, du moins, montré les ressources avec toute l'intelligence du génie (1) (2).

Le *Sanctus papale* et l'*Agnus* solidaire publiés dans le volume VII des *Denkmäler* autrichiens (pp. 148 ss.) figurent séparément dans plusieurs manuscrits du XVe siècle. Le *Sanctus* occupe le n° 135 dans le codex 37 du Liceo Musicale de Bologne (3); on le retrouve, en notation blanche, dans le codex 92 de Trente, fol. 213*b* à 214*b* (n° 1561 du cat. thém.) et, plus tard encore, dans le codex 90, fol. 277*a* à 279*b* (n° 986 du cat. thém.). L'*Agnus Dei* se rencontre seulement dans le

(1) Ce n'est pas ici le lieu d'examiner quels ont été les avatars de cette technique après Dufay. Notons toutefois que, dans la suite, le *pes* et le canon ont suivi de préférence une voie séparée. Le *pes* a eu une fortune singulière au XVIIe et au XVIIIe siècle, sous le nom de *ground bass* en Angleterre et d'*ostinato* en Italie : il est, en effet, devenu la base d'un système de « variations harmoniques » qui trouve son expression la plus parfaite dans les chaconnes et les passacailles du temps.

(2) Les successeurs de Dufay avaient sans nul doute été frappés par son *Gloria ad modum tubae*, puisqu'on voit un artiste comme le théoricien Gafori, composer, pour la cathédrale de Milan, une *Missa trombetta* basée sur le motif de fanfare de Dufay, avec tous ses détails de rythme, de fragmentation, etc. : seules les deux voix supérieures se déploient librement, en évitant toute marche canonique. (Cf. G. CESARI, *Musica e musicisti alla Corte sforzesca,* dans la RIV. MUS. ITAL., de 1922, pp. 34 et suiv.)

(3) D'après le *Revisionsbericht* des *Denkmäler*, p. 278, il y serait incomplet, ne comportant que 73 mesures, alors que le *Sanctus* entier en a 247. — D'après l'index alphabétique du manuscrit publié dans le volume IV du catalogue du Liceo Musicale, le *Sanctus* serait suivi d'un *Benedictus* solidaire, ces deux morceaux occupant ensemble les numéros 135 à 137 du codex. — Le catalogue thématique des *Denkmäler* (n° 986) renvoie inexactement au numéro 125 du codex 37 du Liceo Musicale : c'est *155* qu'il faut lire.

codex 92 de Trente, fol. 208*b* à 210*a* (n° 1558 du cat. thém.). Comme on le voit, il y est très voisin du *Sanctus* (n° 1561), et l'inscription : *Agnus hujus ab añ. in 6to folio*, qui figure à la fin de ce dernier, a déterminé MM. Adler et Koller à les considérer comme dépendants l'un de l'autre. L'argument est assez mince en soi, mais le style et la structure interne analogues des deux morceaux sont, sans aucun doute, de nature à le renforcer [1].

Le *Sanctus* est qualifié de *Papale* [2]. Il s'agit donc d'un fragment de messe spécialement destiné à la messe pontificale. M. P. Wagner croit à juste titre qu'il a été composé par Dufay pendant qu'il était au service de la papauté [3]. Sa présence dans le codex 37 du Liceo Musicale confirme cette hypothèse.

Le *Sanctus* et l'*Agnus* présentent une curieuse particularité : ils sont tous deux tropés : le *Sanctus* incorpore en lui l'*Ave verum ;* l'*Agnus*, un texte qui débute par *Custos et pastor ovium* et qui semble formé au moyen de fragments de divers hymnes [4].

M. P. Wagner note [5] que le *Sanctus papale* est une preuve de ce que, bien que constituant un élément anormal, les tropes avaient pénétré jusque dans la liturgie pontificale. L'intervention de ces éléments étrangers au texte de l'ordinaire a pour effet de donner au *Sanctus* et à l'*Agnus* de Dufay une extension considérable. Aussi bien, celle-ci répondait à un besoin réel, la solennité particulière de la messe pontificale exigeant que certains morceaux eussent une durée plus longue

---

(1) Cf. *Revisionsbericht*, p. 278.

(2) D'après le *Revisionsbericht*, ce serait la version du codex 92 et non celle du codex 90 qui porterait l'inscription *Papale G. Dufay*, tandis que d'après le catalogue thématique (n°s 986 et 1561), l'inverse serait vrai. — Il semble résulter, d'autre part, du *Revisionsbericht*, aussi bien que du catalogue thématique, que l'*Agnus* serait anonyme.

(3) *Gesch. der Messe*, I, p. 97.

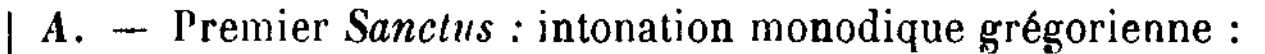
(4) Cf. *Denkm.* autr., *Revisionsbericht*, p. 278. — Pour les tropes de la messe en général et ceux de Dufay en particulier, cf. P. WAGNER, *Gesch. der Messe*, I, pp. 86 et suiv.

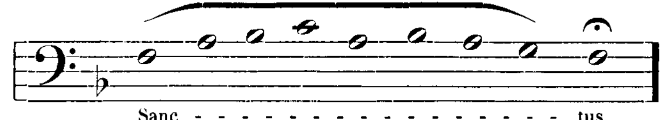
(5) *Gesch. der Messe*, I, p. 97.

que dans l'office ordinaire : tel était le cas, notamment, pour le *Sanctus*, pendant lequel les cardinaux avaient coutume d'échanger leurs places.

Ceci dit, examinons de quelle manière ces deux fragments de messe sont traités dans le détail, tant du point de vue littéraire que musical. Le tableau suivant donnera une idée précise de la manière dont est conçu le *Sanctus* :
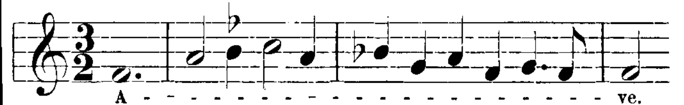
A. — Premier *Sanctus* : intonation monodique grégorienne :





B. — Premier fragment de l'*Ave verum corpus* :

« Duo » probablement destiné à des solistes (soprano et alto). La voix supérieure débute par une paraphrase ornée du *Sanctus* grégorien.



Mesure ternaire.

A *Virgine* (mes. 16-17), une troisième voix, plus élevée, vient se joindre momentanément aux deux autres, en faux-bourdon. Est-ce un *ad libitum* pour le soprano, ou bien Dufay a-t-il eu en vue l'intervention d'un troisième chanteur pendant ces deux mesures ? Ces deux solutions nous paraissent également acceptables.

C. — Deuxième *Sanctus* :

Contrepoint à troix voix (trio de solistes ?). La voix la plus grave (ténor) paraît être une amplification figurée du thème grégorien ci-dessus (¹).

D. — Deuxième fragment de l'*Ave verum* (*Vere passum...*) :

« Chorus » à trois voix (soprani, alti et ténors), avec soprani divisés pendant les trois dernières mesures, ce qui a pour effet de transformer le trio en quatuor, à la conclusion de ce fragment.

E. — Troisième *Sanctus* :

A quatre voix, par l'adjonction d'un *contratenor secundus* (exécution sans nul doute chorale). Les cinq dernières mesures du ténor (voix la plus basse) forment une paraphrase figurée du *Sanctus* grégorien.

(¹) Quintes parallèles entre le cantus et le contra (*fa, sol — si, do*) à la mes. 33.

Mesure ternaire.

F. — Troisième fragment de l'*Ave verum (Cujus latus)* :
A trois voix (solistes ?) [1]. Le début du cantus paraphrase librement la version chorale du *Sanctus*.

Mesure binaire.

G. — *Domine Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua* :
Trio. — Le ténor (voix la plus grave) paraît être d'origine grégorienne : ses onze dernières mesures rappellent, en l'amplifiant assez largement, le thème monodique du *Sanctus*.

H. — Quatrième fragment de l'*Ave verum (Esto nobis)* :
Trois voix. — La voix supérieure utilise les quatre premières notes du motif grégorien du *Sanctus*.

Mesure ternaire.

I. — Cinquième et dernier fragment de l'*Ave verum (O clemens)* :
Trois voix.

J. — Premier *Osanna* :
Trois voix (chœur ?). — Au mot *Osanna,* les soprani subissent une double division, en sorte que pendant un peu plus d'une mesure, l'écriture est à cinq voix. Ce passage en reçoit un relief exceptionnel, d'autant que — chose rare chez Dufay — il comporte une succession purement homophonique d'accords parfaits.

K. — *Benedictus* monodique.

Mesure binaire.

L. — *Qui venit* :
Trio au début, duo des deux voix supérieures *in fine* (solistes?). — Le ténor (voix la plus grave) est probablement d'origine grégorienne. — Le cantus commence par une paraphrase du thème monodique du *Sanctus*.

Mesure ternaire.

M. — Second *Osanna* :
Trio. — L'entrée du cantus paraphrase le *Sanctus* choral. Le ténor (voix la plus grave) paraît être de provenance grégorienne.

L'analyse qui précède montre une fois de plus combien Dufay s'entend à mettre clairement en valeur les différentes parties d'un texte à double fin, comme celui de ce *Sanctus* tropé, et à créer d'heureux contrastes musicaux par l'alternance du ternaire

---

[1] A partir d'ici, la série des trios qui se succèdent jusqu'à la fin du *Sanctus* incombe-t-elle au chœur ou à des solistes ? Plus rien, dans le texte, ne vient nous orienter à ce sujet. La solution doit vraisemblablement être cherchée dans une alternance plus ou moins régulière entre ces deux modes d'exécution.

et du binaire, des soli et des chœurs, de l'écriture à deux, trois, quatre, et, le cas échéant, cinq voix. Pas de trace d'imitation dans tout ce long morceau, mais une recherche consciente d'unité thématique, par le retour fréquent de paraphrases diversement variées, mais toujours reconnaissables, du thème grégorien du *Sanctus*.

L'archaïsme relatif de ce morceau se trahit, quand on le compare à des œuvres plus récentes, comme les messes *Se la face ay pale* ou *Caput*, par une moindre aisance dans l'agencement harmonique des voix et par des attaches plus nombreuses avec le style de faux-bourdon. L'écriture à trois ou quatre voix n'est pas encore, à ce moment, aussi familière à Dufay qu'elle le sera dans la suite, et l'on remarque que chaque fois qu'il s'essaie à sortir de l'ornière facile du faux-bourdon figuré, il ne le fait qu'avec un certain embarras, voire quelque maladresse. Par contre, il est déjà passé maître dans l'art de la mélodie ornée, et les guirlandes de mélismes qui se déploient d'un bout à l'autre du *Sanctus papale* ravissent l'oreille et l'esprit par leur souplesse et leur suavité aériennes. Il semble que, dans ce domaine, où Dunstable a joué un rôle d'initiateur, Dufay ait réellement subi l'influence de ce grand artiste.

Dans l'*Agnus papale*, l'intervention du trope se fait d'une manière beaucoup plus symétrique que dans le *Sanctus*. La chose s'explique tout naturellement par le fait que les trois épisodes équivalents de l'*Agnus* se prêtent mieux à cette régularité que les subdivisions plus ou moins disparates du *Sanctus*.
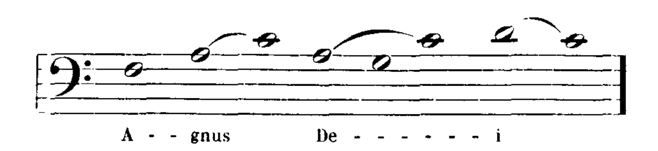
Voici le plan d'ensemble de cet *Agnus* :

Premier *Agnus* : ternaire. — Deuxième *Agnus* : binaire. — Troisième *Agnus* : ternaire, binaire, ternaire. — Les six fragments du trope — simple amplification du texte de l'*Agnus* — sont respectivement insérés dans l'espace qui sépare les membres de phrase *Agnus Dei* — *Qui tollis peccata mundi* — *Miserere nobis (Dona nobis pacem*, dans le troisième *Agnus)* [1].

---

[1] Cf. le texte entier dans P. WAGNER, *Gesch. der Messe*, I, p. 87.

Le premier *Agnus Dei* est énoncé sous sa forme monodique :



après quoi la pièce entière se développe en trio, sur la base d'un ténor qui n'est autre que la mélodie grégorienne de la messe *De beata virgine* (1).

Ce *cantus firmus* est partiellement noté en abrégé, en raison des prescriptions canoniques auxquelles il est sujet. Le premier *Agnus* utilise l'intonation ci-dessus, en la divisant en quatre fragments séparés par des pauses *(fa — la, do — la, sol, do — ré, do)*. Il la reprend ensuite, mais en « rétrogradant ».

Le deuxième *Agnus* se sert, comme ténor, de la suite de la mélodie liturgique, qu'elle expose d'abord en valeurs longues, puis en valeurs plus brèves, avec, cette fois, une coda de sept mesures.

Dans le troisième *Agnus*, la troisième et dernière partie de la monodie grégorienne reparaît trois fois de suite, respectivement mesurée à 3, à 2 et à 3 temps.

Partout où le ténor est interrompu par des pauses, ce qui arrive fréquemment, le trio fait place à un duo du cantus et du contraténor.

De même que dans le *Sanctus papale*, Dufay se sert, dans son *Agnus*, de « motifs de tête » dérivés de l'intonation initiale et confiés au cantus (2). L'écriture imitative, absente du *Sanctus*,
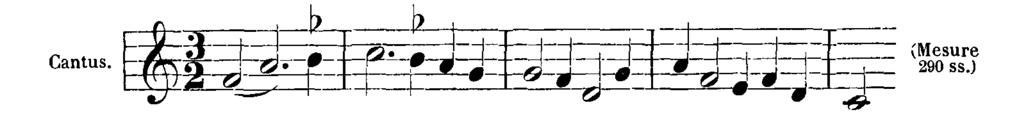
---

(1) Cf. Peter Wagner, *op. cit.*, p. 98.

(2) Cf. le début de l'*Agnus* I (*Custos et pastor*), ainsi que celui du 2e et du 3e *Agnus*, et les mesures 196 et 197 de l'*Agnus* III. — Le début du cantus, dans le *Qui tollis* du 3e *Agnus*, semble être une paraphrase, en mineur, du fragment mélodique par où commence le *cantus firmus*, dans cet épisode.

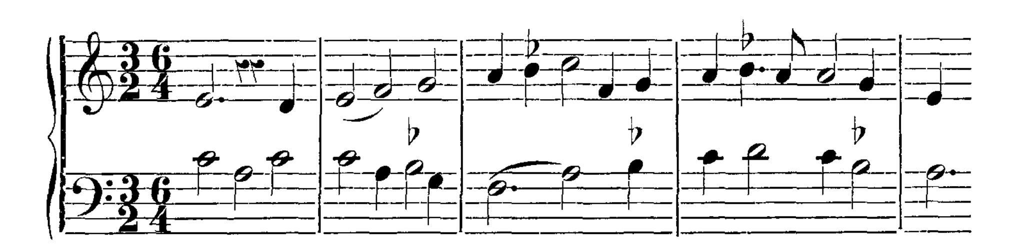
se rencontre à diverses reprises dans l'*Agnus*, notamment à l'entrée en duo du troisième *Agnus*, où elle s'applique au thème grégorien paraphrasé ([2]).

Le détail de l'écriture rappelle fort celui du *Sanctus*. L'influence de Dunstable est peut-être encore plus sensible ici, comme dans ce passage de l'*Agnus III* :



où la chute finale de la mélodie reproduit une formule particulièrement chère au maître anglais et dont il semble bien qu'il faille lui attribuer l'invention ou tout au moins la généralisation.

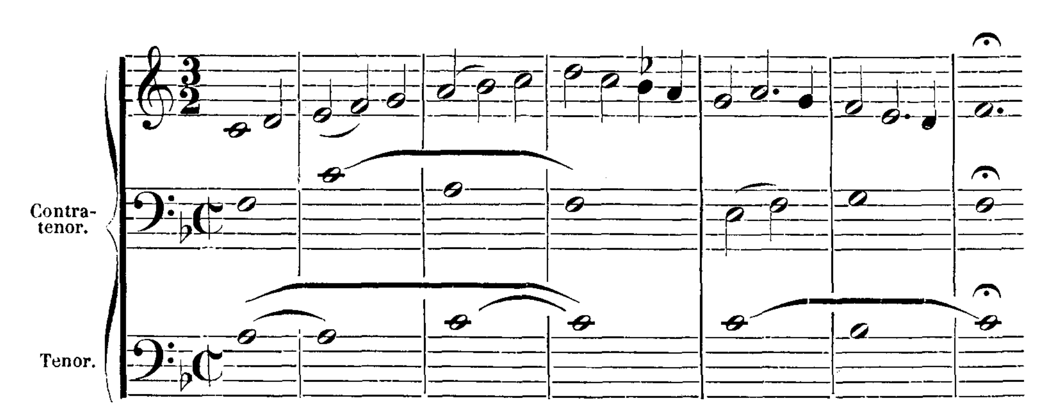
On trouve aussi, dans cet *Agnus*, des exemples frappants de ces raffinements de rythme — d'ailleurs fréquents pendant la première moitié du XVe siècle — qui consistent dans la simultanéité ou l'alternance, à intervalles très rapprochés, de rythmes contradictoires. La citation suivante, extraite du premier *Agnus* (mes. 43 et suiv.), en offre un exemple typique :



La conclusion du deuxième *Agnus* est également intéressante à cet égard, mais elle nous touche plus encore par la courbe

([2]) Cf. encore mesures 30 et 31 (*Agnus* I) et mesures 250 à 252 (*Agnus* III).

audacieuse de sa mélodie, dont il serait malaisé de trouver un pendant à cette époque :



Deux mots pour terminer le chapitre des fragments de messe, au sujet d'un *Et in terra pax* du codex 92 de Trente, fol. 91*b* à 92*a* (n° 1443 du cat. thém.), que les *Denkmäler* autrichiens reproduisent en fac-similé (¹). Celui-ci est malheureusement incomplet : il se limite, en fait, au cantus et à la première moitié du ténor, le contraténor manquant entièrement. Tout incomplet qu'il est, il suffit néanmoins pour se convaincre que l'on a affaire à une conception tout à fait spéciale du *Gloria*. Dans la liturgie ordinaire, il est de règle que les mots *Gloria in excelsis Deo* soient entonnés dans leur version monodique et que le chœur polyphonique n'intervienne qu'à partir d'*Et in terra pax,* pour ne plus s'interrompre ensuite jusqu'au *Credo* (²). Or, le *Gloria* de Dufay qui nous occupe a ceci de particulier que l'alternance entre le choral grégorien et le chœur en contrepoint ne se borne pas au début, mais se reproduit périodiquement dans la suite. Tout d'abord, les mots *Et in terra pax* donnent lieu, de même que le *Gloria in excelsis Deo* (non noté), à une

(¹) VII, fac-similé n° IX.

(²) Au XVIIIe et au XIXe siècle, les exceptions sont nombreuses. Cf., entre autres, les messes de J.-S. Bach, Beethoven, Schubert, etc.

intonation grégorienne incombant au cantus. Le chœur polyphonique chante ensuite *hominibus bonae voluntatis*, à quoi le « chorus », noté cette fois dans la partie de ténor, répond par la version monodique de *Laudamus te*. Suivent le *Benedicimus te* (chœur en contrepoint), puis l'*Adoramus te* (chœur monodique), et les alternances se poursuivent ainsi, à courte distance, jusqu'à la conclusion du *Gloria*.

Il est difficile de décider si la présence répétée du mot *chorus*, appliqué au chant grégorien, implique par voie de conséquence l'exécution des trios polyphoniques par des solistes : il est possible, en effet, qu'il désigne uniquement la collectivité chargée d'interpréter le chant grégorien (*cantus choralis*), par opposition au groupe plus ou moins nombreux d'artistes à qui incombe le chœur à plusieurs voix.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre est d'une écriture très simple, fortement influencée par le faux-bourdon, à en juger d'après les cadences finales qui se font toutes [1] sur la seconde (accord de sensible renversé à la sixte). D'autre part, une comparaison entre les fragments monodiques et ceux du *cantus* établit péremptoirement que ces derniers sont formés au moyen d'une figuration assez simple des premiers. Style de faux-bourdon, style de paraphrase ornée d'une mélodie préexistante : il n'en faut pas plus pour admettre que ce *Gloria* n'appartient point à la dernière période de production de Dufay. Sa présence dans le codex 92 de Trente — le plus ancien de la série avec le codex 87 — n'est pas de nature à affaiblir cette conviction, au contraire [2].

---

(1) Au moins jusqu'au *Qui tollis*. — Plus loin, l'absence de la suite du ténor dans le fac-similé rend la vérification impossible.

(2) Ces lignes étaient écrites depuis quelque temps déjà lorsque nous avons pu prendre connaissance d'un *Kyrie* de Dufay appartenant au codex 2216 de la Bibliothèque de l'Université de Bologne (fol. 5*a*), par un fac-similé publié dans le programme d'une série de concerts de musique du moyen âge organisés à Hambourg, du 1er au 8 avril 1924, à l'initiative de M. W. Gurlitt. Le format très réduit de ce fac-similé ainsi que son peu de clarté nous ont empêché de réaliser

B. — Les Magnificat.

Les exemples de magnificat traités dans le style polyphonique sont relativement rares durant la première moitié du XV[e] siècle. Leur absence complète dans les manuscrits qui appartiennent à son premier quart et leur présence en nombre limité dans les codices en notation noire rédigés pendant son deuxième quart, établissent implicitement que le genre est né et a commencé à se développer pendant la période qui va d'environ 1430 à 1440. Quels en ont été les initiateurs? Les noms d'auteurs que l'on rencontre dans les manuscrits antérieurs aux codices de Trente sont ceux de Dunstable (1), Binchois (2), Dufay (3) et Jo. de Lymburgia (4).

Il est impossible, à l'heure actuelle, d'établir une priorité au profit de l'un ou de l'autre de ces musiciens, toute comparaison étant exclue, du fait que seuls les magnificat de Dufay ont été publiés en notation moderne.

---

une mise en partition satisfaisante de ces trois fragments (*Kyrie-Christe-Kyrie*), dont le premier et le deuxième sont en ternaire composé $\left(\frac{6}{4}\right)$ et le troisième en ternaire simple $\left(\frac{3}{2}\right)$. Pour autant que nous avons pu en juger d'après notre transcription, la voix principale paraît être le cantus, le ténor et le contraténor étant de simples voix d'accompagnement. La comparaison du cantus des trois fragments semble indiquer — ceci sous toutes réserves — qu'il consiste en une paraphrase très libre d'une seule et même mélodie. L'écriture est en grande partie celle du faux-bourdon figuré; le rythme oscille sans cesse entre le ternaire simple et le ternaire composé; l'harmonie tend vers la recherche de consonances douces et agréables. Le caractère général plutôt archaïque de l'œuvre nous porte à la classer parmi les pièces religieuses les plus anciennes de Dufay.

(1) Ms. A. X. 1. 11 de la Bibl. Est., à Modène. (Cf. *Bolletino* de l'*Associazione dei musicologi italiani,* catal. de la Bibl. Est., p. 16.)

(2) Bologne, manuscrit 2216 de l'Université (n[os] 73 à 75 du catal. thém. de J. Wolf, *Gesch. der Mens.-Not.*, I, p. 206), et Mod. E., A. X. 1. 11 (cf. *Bollet.*, p. 16).

(3) A. X. 1. 11 de la Bibl. Est., à Modène. (Cf. *Bollet.*, p. 16.)

(4) Le codex 37 du Liceo musicale de Bologne renferme quatre magnificat de cet auteur (cf. la description du manuscrit dans le vol. IV du catal. de la Bibl. du Liceo, pp. 239 et suiv.).

Comme on le sait, le *Magnificat* a pour texte le Cantique de la Vierge au Seigneur, après l'Annonciation (Évangile selon saint Luc, I, 46-55) : il se chante pendant certaines messes en l'honneur de la Vierge. Sa place est importante dans l'histoire de la polyphonie religieuse : nombre de maîtres illustres se sont, en effet, laissé séduire par le sentiment de gravité exaltée et de tendre humilité qui règne dans le Cantique de Marie et ont cherché à le traduire en musique (1). Dans la pratique, on ajoute invariablement au texte de l'Évangile ces mots, qui lui servent de conclusion : *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum, Amen.*

Au XVI[e] siècle, l'usage à peu près général est de confier l'exécution des versets impairs du cantique au choral grégorien, celle des versets pairs au chœur polyphonique (2). Comme il existe autant de versions grégoriennes du *Magnificat* qu'il y a de modes d'église, la règle absolue est de composer les parties en contrepoint dans un mode identique à celui de la version en plain-chant que l'on a choisie pour l'exécution des versets impairs.

Les deux magnificat de Dufay qui nous ont été conservés ne connaissent pas encore cette alternance continue entre le chant grégorien et l'écriture contrapuntique. Seul le mot initial *Magnificat* y est déclamé en plain-chant, le restant du texte étant uniformément traité à 3 voix.

Le magnificat *sexti toni* est contenu dans les codices suivants : codex 37 du Liceo musicale de Bologne, fol. 184 (n° 197) ; codex A. X. 1. 11 de la Bibl. Est., fol. 37, à Modène (3);

(1) Lassus seul a composé plus de cent magnificat.

(2) Sur les cinquante-huit magnificat de Lassus qui ont été étudiés jusqu'à présent, un seul traite le texte tout entier en contrepoint. (Cf. *Orlande de Lassus*, par CH. VAN DEN BORREN, Paris, Alcan, 1920, pp. 152 et suiv.)

(3) Cet important codex est l'un de ceux du XV[e] siècle qui ont été le plus mal étudiés jusqu'ici. Les indications A. X. 1. 11 sont celles qui lui ont été attribuées en dernier lieu dans le catalogue de la Bibl. Est. de Modène, rédigé à l'initiative de l'Associazione dei Musicologi italiani (pp. 15-17). Avant cela, on le voit désigner

codex 92 de Trente, fol. 17*b*-18*a* (n° 1378 du cat. thém.); codex 80*b* des Archives capitulaires de Saint-Pierre, à Rome, fol. 207.

Dans les deux premiers, il est attribué à Dufay; dans le manuscrit de Trente, il figure sous le nom rayé de Binchois; dans le codex de Saint-Pierre, où il est anonyme, plusieurs de ses subdivisions manquent, non pas toutefois avec une symétrie telle qu'on puisse en induire avec certitude une exécution des parties manquantes par le chœur monodique : cette version incomplète est, de plus, la seule qui qualifie le magnificat de *sexti toni* (1).

L'analyse de cette œuvre révèle une disposition quasi symétrique, suivant laquelle les versets du cantique et la coda *Gloria Patri*, etc., sont divisés en trois groupes à peu près égaux, donnant lieu à des reprises, comme on le constatera par ce schéma :

Introduction. — A. MAGNIFICAT.

1er GROUPE :	2e GROUPE :	3e GROUPE :
B. *Et exultavit...*	B. *Fecit...*	B. *Sicut locutus...*
C. *Quia respexit ..*	C. *Deposuit...*	C. *Gloria...*
D. *Quia fecit...*	D. *Esurientes...*	D. *Sicut erat...*
E. *Et misericordia. .*	E. *Suscepit...*	

L'introduction *A* compense l'absence de l'épisode *E* à la fin du 3e groupe. Elle comporte l'intonation grégorienne *Magnificat,* que suivent les mots *anima mea dominum meum*

---

par : Mod. 98, dans HABERL, *Dufay*, pp. 132 et suiv. ; *Mod. Cod. VI, H. 15,* dans la VIIe année des *Denkm.* autr. (p. 29); et *Mod. L. 471*, dans J. Wolf, *Handb. der Notationskunde,* I, p. 454. — D'après le *Bolletino de l'Assoc. dei Music. ital.* (Catal. de la Bibl. Est., p. 15), il serait en *notation noire*; d'après le *Revisionsb.* du vol. VII des *Denkm.* autr., pp. 280 et suiv., diverses pièces de Dufay y figureraient en *notation blanche*! D'autre part, s'il faut en croire les incipit du catalogue thématique des œuvres de Dunstable publié par Cecie Stainer dans les *SMB. der I. M. G.* (II, pp. 8 et suiv.), les pièces de ce maître qui se rencontrent uniquement dans le Codex VI, H. 15 de Modène (= A. X. 1. 11 du *Bolletino*) seraient en notation blanche.

(1) Cf. *Denkm.* autr., VII, pp. 29, 30 et 281.

traités en contrepoint. Les épisodes *B* et *C* sont, comme elle, composés à trois temps, dans un style assez fleuri. *D* est à deux temps et comporte une écriture plus simple ([1]). *E* est dans le même cas, avec cette particularité que la simplification y atteint son maximum, le cantus se réduisant à une récitation psalmodique harmonisée en faux-bourdon. Comme le texte en prose afférent aux épisodes respectifs des trois groupes varie quant au nombre des syllabes, il en résulte que la musique de *B, C, D, E* diffère quelque peu, dans le deuxième et dans le troisième groupe, de ce qu'elle était dans le premier. Mais ces divergences sont si peu sensibles, que l'on peut à peine leur accorder le caractère de « variations ». La variation apparaît, au contraire, dans le traitement du cantus par rapport à la mélodie grégorienne dont il est issu : en effet, le supérius des épisodes *A, B, C* et, jusqu'à un certain point, *D*, offre une application très typique du principe de la paraphrase ornée à l'original monodique du *Magnificat*. Dans *C* et *D*, le début du thème est énoncé par le ténor (voix intermédiaire) et non par le cantus.

Le magnificat *octavi toni* figure, sous le nom de Dufay, dans les manuscrits suivants :

1. Modène, Est., A. x. 1. 11, fol. 39 (avec l'indication : *octavi toni*).

2. Trente, 92, fol. 9*b* à 11*b* (n° 1371 du cat. thém.).

3. Rome, St-Pierre, cod. 80*b*, fol. 211 (avec l'indication : *octavi toni*).

Plusieurs versets manquent dans la version de Rome, dans des conditions d'asymétrie analogues à celles du magnificat *sexti toni* ([2]). Par contraste avec ce dernier, le magnificat *octavi*

([1]) On remarquera d'ailleurs, d'une façon générale, que le rythme binaire coïncide, le plus souvent, chez les musiciens du XVe siècle, avec une réduction notable de l'appareil figuratif.

([2]) Cf *Denkm.* autr., *Revisionsbericht,* p. 281. — Le catalogue thématique (n° 1371) affirme, en contradiction avec le *Revisionsb.*, que ce magnificat est anonyme dans la version de Rome.

toni est tout entier en mesure ternaire. Voici son plan d'ensemble, avec quelques particularités de détail :

Introduction. — A. Magnificat monodique, **suivi d'« anima mea Dominum », à 3 voix, en faux-bourdon figuré.**

1er groupe.

B. *Et exultavit :* à 2 voix (« duo de solistes); début imitatif sur le thème du *Magnificat*; style de paraphrase ornée.

C. *Quia respexit :* à 3 voix; début en imitation entre les deux voix extrêmes; style quasi libre.

D. *Quia fecit :* à 3 voix, en faux-bourdon figuré (cantus = paraphrase du choral), avec partie intérieure non notée, laissée à l'improvisation du ou des chanteurs.

2e groupe.	3e groupe.	4e groupe.
B. *Et misericordia.*	B. *Esurientes.*	B. *Gloria.*
C. *Fecit.*	C. *Suscepit.*	C. *Sicut erat.*
D. *Deposuit.*	D. *Sicut locutus.*	

En somme, ces deux magnificat ne sont autre chose que des essais d'harmonisation du choral grégorien, dans les deux styles en usage à cette époque : faux-bourdon et polyphonie libre. La monotonie est évitée par l'alternance entre les deux manières et par l'application, à des degrés divers, du principe de la paraphrase figurée à la voix principale, le cantus.

Dufay réalise ainsi des pièces bien construites, d'une déclamation nette et légère. Elles n'occupent cependant qu'une place assez secondaire dans son œuvre : trop fidèles à leur source grégorienne, elles manquent d'ampleur dans l'inspiration et restent à mi-chemin du choral, dont elles n'ont plus le rythme libre, et de la polyphonie indépendante, dont elles n'ont point encore la plénitude d'expansion. Leur présence dans des codices rédigés en notation noire atteste leur ancienneté relative. Sans doute sont-elles des œuvres de jeunesse, datant de la période à laquelle notre maître était au service de la papauté. Les magnificat du 7e et du 5e tons, transcrits respectivement à Cambrai en 1462 et en 1470 par Symon Mellet, nous eussent probable-

ment apporté la preuve des progrès accomplis par Dufay dans ce genre, pendant sa maturité et sa vieillesse : il y a malheureusement peu de chances qu'on les retrouve jamais.

C. — Motets.

Comme il est impossible d'établir une chronologie précise des motets de Dufay; comme, d'autre part, leur technique est variée au point qu'il est assez malaisé de les classer d'après la manière dont ils sont conçus, il nous a semblé plus commode de les grouper suivant le caractère des textes qui leur servent de base. Nous rencontrerons ainsi, parmi les 24 pièces du genre qui ont été rendues accessibles par la publication en notation moderne, des *motets d'occasion*, des *antiennes*, une *séquence*, des *hymnes*, de plus, une ou deux pièces étrangères à ces rubriques.

Nous avons déjà fait allusion, plus haut, aux deux morceaux d'occasion, *Basilissa* (ou *Vasilissa*) *ergo gaude* et *Nuper rosarum flores*.

Vasilissa ergo (*Denkm.* autr., XXVII, 1, p. 30), figure dans trois manuscrits :

1° Bologne, Liceo mus., 37, n° 273, fol. 248 [1];

2° Trente, 87, fol. 57*b*-58*a*. (n° 37 du catal. thém.);

3° Oxford, 213, fol. 132*b*. (avec cette inscription : *Guillermus Dufay composuit*) [2].

Comme nous l'avons vu dans la partie biographique de cette étude [3], il s'agit d'une pièce à la louange de Cléophe Mala-

---

(1) D'après le catalogue de la bibliothèque du Liceo musicale, vol. IV, pp. 239 et suiv. Les *Denkmäler* autrichiens (VII, p. 32 et XXVII, 1, p. 102) disent : « B. L. [Bologne, Liceo musicale] 278 », ce qui est évidemment une erreur d'impression, soit dans la mention du numéro (273), soit dans celle du folio (248), car l'indication du catalogue de la bibliothèque du Liceo est sans nul doute exacte, le numéro 273, folio 248 (*Vasilissa*), se trouvant entre la pièce *Ducalis sedes* d'Antonius Romanus (n° 272, fol 247) et *Petrum Marcello* de Ciconia (n° 274, fol. 249).

(2) Cf. *Denkmäler* autrichiens, XXVII, 1, p. 102 (*Revisionsbericht*).
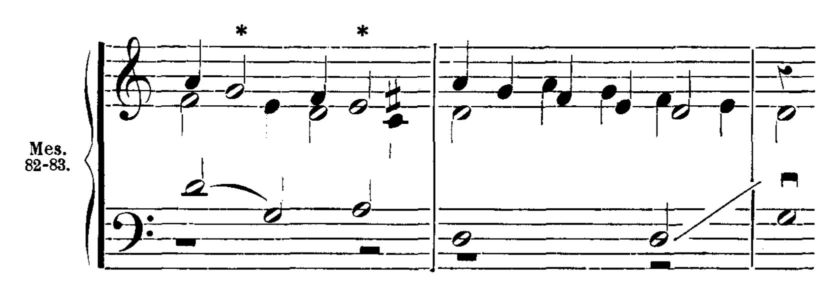
(3) Cf. p. 27.

testa de Rimini, écrite, non pas comme on l'avait cru d'abord, à l'occasion de son mariage, en 1419, avec Thomas, despote de Morée, mais plus tard, alors que cette princesse avait perdu prématurément son époux. Cléophe étant morte elle-même en 1433, la date de la composition de ce motet est donc limitée par ces deux extrêmes : 1419 et 1433, et il y a des raisons de croire qu'elle se rapproche plutôt de la première que de la seconde. L'examen interne de l'œuvre n'est pas de nature à infirmer cette hypothèse : au contraire, car elle offre des traits archaïques et des maladresses d'exécution qui la rattachent au premier quart du XV[e] siècle, plutôt qu'à la période subséquente.

Vasilissa ergo est écrite à 4 voix, dont deux altos et deux ténors. Elle débute par un charmant duo en canon des deux altos (mes. 1 à 22). A partir de la mesure 23 interviennent le ténor et le contraténor, de façon à former avec les deux voix supérieures un quatuor qui se poursuit jusqu'à la conclusion. Le ténor est placé au même niveau que le contraténor, en sorte que ces deux voix font entre elles des croisements continuels. Il reproduit la mélodie du graduel *Concupivit rex,* tirée de la messe *De Communi Virginum* (1), en la mesurant et la fragmentant à la manière ancienne. Aucune répétition, mais, vers le milieu et la fin du motet, un morcellement plus accentué, par suite du resserrement des valeurs, qui se font momentanément plus brèves, sans que l'on puisse attribuer à ce changement un autre motif que le désir de varier l'allure du *cantus firmus*. Bien que le texte du graduel accompagne le ténor dans l'original, il n'y est pratiquement point adaptable, à cause de la fragmentation excessive de la mélodie : en sorte que celle-ci semble plutôt destinée à l'exécution instrumentale. Entièrement dépourvu de paroles, et, par ailleurs, d'un caractère souvent

(1) Grad. Ed. Vat., p. [58]. (D'après Alf. Orel, dans le *Revisionsbericht* des *Denkmäler* autrichiens, XXVII, 1, p. 102). — Cf. aussi l'étude d'Orel : *Einige Grundformen der Motettkomposition im XV. Jahrhundert,* dans le *Beiheft* VII (1920) des *Denkmäler* autrichiens, p. 50.

antivocal, le contraténor se trouve, à fortiori, dans le même cas. Par contre, les vers rimés à la louange de Cléophe Malatesta s'adaptent sans peine aux deux voix supérieures. Il y a cependant lieu d'admettre que celles-ci ne sont pas entièrement chantées et que de petits interludes instrumentaux viennent, de temps à autre, en corser l'effet, toutefois sans que leur intervention trahisse une symétrie analogue à celle qui caractérise les rondeaux et les ballades de l'époque. La marche mélodique de ces deux voix ne manque ni de grâce ni de naturel, et la déclamation, le plus souvent syllabique, est d'une singulière vivacité. Il y a, d'autre part, un raffinement extrême dans la manière dont elles s'agencent entre elles : l'usage fréquent des contretemps (1) y rappelle ces expériences rythmiques d'une hardiesse surprenante, dont l'Italie offre le spectacle au moment où sa notation nationale entre dans sa période de déclin (2), et fait pressentir, jusqu'à un certain point, le « style syncopé » des grands madrigalistes italiens et néerlandais de la seconde moitié du XVIe siècle. Le passage suivant, dans lequel les contradictions rythmiques des deux altos produisent accidentellement un double retard, est particulièrement significatif à cet égard :



D'un autre côté, malgré les complications qu'entraîne l'écriture à quatre parties, nous voyons Dufay esquisser quelques
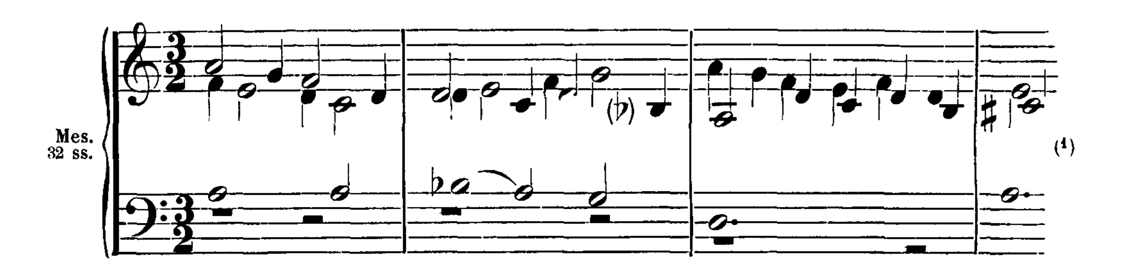
(1) Cf., entre autres, les mesures 32-33, 44, 71-72, 83.

(2) Vers le début du XVe siècle : v. ex. dans J. Wolf, *Gesch. der Mensural-Notat.*, II et III, nos 63 et suiv.

imitations entre les deux voix supérieures (mes. 23 ss., 35 à 37 [à la seconde], 74 à 76, 84-85, 96-97); si elles n'ont rien de systématique, on ne peut cependant croire un instant qu'elles sont l'effet du pur hasard.

La difficulté commence lorsqu'il s'agit de combiner ces deux voix si mobiles et si gracieusement entrelacées avec le ténor et le contraténor. Ici, on voit la charmante juvénilité de l'invention se buter à des maladresses d'exécution qui apparaissent flagrantes, quand on compare ce motet à n'importe quelle œuvre de la maturité du maître : duretés, bizarreries et gaucheries qui se voient ou se sentent plutôt qu'elles ne se décrivent (1), et qui s'expliquent tout naturellement par l'indécision du jeune maître, aux prises, pour la première fois, avec un problème difficile à résoudre.

Pourtant, malgré ces faiblesses, on ne peut qu'admirer ce motet, où il y a déjà tant d'ingéniosité, voire de si jolies inventions, comme dans ce passage purement instrumental où semble planer le souvenir lointain du musicien-poète Guillaume de Machault :
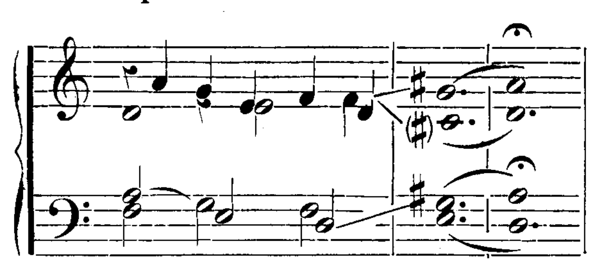


Les trois dernières mesures du motet offrent un exemple

(1) Notons, entre autres, les quintes parallèles entre les deux voix supérieures, mes. 36 et 37 ; les octaves parallèles entre le contraténor et le second alto, mes. 61-62 et mes. 101-102.

(1) Cf. passage analogue, mes. 71 et suiv., spécialement 73 (tierces entre les deux altos).

typique de difficulté de solution au regard de l'application des accidents chromatiques :



Comme on le voit, le *cantus II* et le contraténor ont un *sol* dièse expressément marqué (¹). L'*ut* non diésé du *cantus I* doit l'être en raison de sa fonction de sensible. Il en résulte une cadence sur la seconde (accord de sensible renversé à la sixte) d'un effet étrange, que l'on rencontre d'ailleurs assez fréquemment dans les œuvres du XIVᵉ siècle et du début du XVᵉ (²). Le but de l'altération du *sol* est évidemment d'éviter le triton *sol-do dièse* à l'endroit important que constitue l'accord cadentiel. Mais, outre la singularité qui en résulte (sorte de « bitonalité »), que d'autres conséquences anormales encore! Si le dièse appliqué au *sol* du contraténor supprime le triton harmonique *sol-do dièse*, ne fait-il pas surgir, par contre-coup, le triton mélodique *ré-sol dièse?* Le *sol* dièse du *cantus II* forme avec le *fa* naturel qui le précède un intervalle de seconde augmentée sortant entièrement des prévisions habituelles; or, diéser le *fa* pour l'éviter est impossible, en raison de la présence simultanée, au ténor, d'un *fa* naturel auquel on ne peut toucher. La vérité, c'est que Dufay a obéi, dans ce passage, à une tradition archaïque (³) dont on ne trouvera plus trace dans

(¹) Dans la version de Trente, le *sol* du contraténor ne serait pas diésé, d'après le *Revisionsbericht* des *Denkmäler* autrichiens, XXVII, 1, p. 102.

(²) Cf. les pièces de Machault dans Wolf, *Mens.-Not.,* II et III, nᵒˢ 13 et suiv., et la *Messe* de Liebert dans les *Denkmäler* autrichiens, XXVII, 1, pp. 1 et suiv.

(³) La *Messe* de Liebert publiée dans le vol. XXVII, 1, des *Denkmäler* autrichiens, pp. 1 et suiv., est particulièrement intéressante à cet égard, en ce que les deux formes de cadence (avec ou sans triton) s'y rencontrent indifféremment.

la suite, la cadence sur la sixte augmentée (avec triton) ayant fini par être universellement acceptée. Il suffira d'ajouter à cette agglomération de sons la dominante du ton pour qu'elle devienne l'accord de septième de dominante. Celui-ci ne s'imposera guère, il est vrai, qu'à partir du XVII[e] siècle, longtemps après l'accord parfait de dominante; mais il n'en est pas moins intéressant de constater qu'il a sa source lointaine dans la cadence sur l'accord de sensible renversé à la sixte, caractéristique du style de faux-bourdon.

Le motet *Nuper rosarum flores* (1) a été recueilli dans le codex A. X. 1.11 de la Bibl. Est. à Modène, fol. 67 *b* à 68 *b* (2), et dans le codex 92 de Trente, fol. 21 *b* à 23 *a* (n° 1381 du catal. thém.) (3). Nous avons déjà signalé plus haut (4) qu'il avait été composé pour l'inauguration du Dôme de Florence (24 mars 1436) et que notre maître devait avoir pris part à son exécution. Le texte, qui ne manque pas de grâce, débute par une allusion à la consécration de l'édifice construit par Brunelleschi (strophes I et II) et se termine par une prière du peuple florentin à la Vierge, afin qu'Elle obtienne la miséricorde de son Fils pour les cœurs purs qui l'implorent (strophes III et IV).

La version musicale, encore qu'ordonnée de façon à peu près symétrique, ne tient aucun compte de la division en strophes. Sa régularité résulte de l'alternance purement musicale entre une série de duos et de quatuors, dont la succession

---

(1) *Denkmäler* autrichiens, XXVII, 1, p. 25.

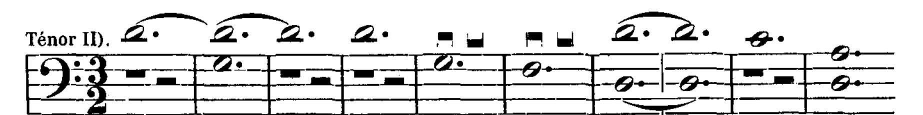
(2) D'après le catalogue alphabétique de ce manuscrit, publié par l'Associazione dei musicologi italiani, dans son *Bolletino* (p. 16 des fascicules consacrés à la Bibl. Est.), *Nuper rosarum* serait de Binchois. Cette donnée, contraire aux indications d'Haberl (*Dufay*, p. 134) et des *Denkmäler* autrichiens, est sans doute le résultat d'une méprise.

(3) Cf. *Revisionsbericht* du vol. XXVII, 1, des *Denkmäler* autrichiens, p. 101. — Haberl (*Dufay*, p. 95) et les rédacteurs du catalogue thématique des codices de Trente (vol. VII des *Denkmäler* autrichiens, p. 33) avaient lu erronément *Super rosarum flores*.

(4) Voir p. 45.

n'est nullement commandée par les subdivisions du poème; ainsi, le premier duo s'applique aux cinq premiers vers de la première strophe, le deuxième au dernier vers de la deuxième strophe et aux trois premiers de la troisième, et ainsi de suite.

A titre exceptionnel, Dufay utilise un double ténor, avec cette particularité que le *tenor primus* et le *tenor secundus* chantent la même mélodie. Celle-ci est disposée en forme de canon libre à la quinte, les valeurs des deux parties étant différemment mesurées les unes par rapport aux autres, comme on peut s'en rendre compte par cet extrait :



Cette combinaison se reproduit quatre fois de suite dans le motet, avec chaque fois de nouvelles proportions, à savoir : 1° mesure ternaire simple, valeurs normales; 2° mesure binaire, valeurs normales; 3° mesure binaire, valeurs diminuées; 4° mesure ternaire composée, valeurs diminuées. Comme, à chaque reprise, les valeurs respectives des deux parties qui forment canon entre elles ne sont sujettes à aucun changement, il a suffi à Dufay de noter une seule fois les mélodies du ténor I et du ténor II, en les faisant précéder des divers signes de mesure auxquels elles sont successivement soumises : O C ₵ Φ (1). Le canon ayant été répété quatre fois en son entier, reste une coda (*Amen*) différente pour le ténor I et pour le ténor II, laquelle n'est utilisée que dans les deux mesures conclusives du motet.

Le double ténor : *Terribilis est locus iste* n'est autre que le début de l'*Introitus in Anniversario Dedicationis Ecclesiae*

---

(1) Cf. la reproduction de la notation originale dans les *Denkmäler* autrichiens, XXVII, 1, p. 25.

(Grad. Vat. 1908, p. [63]) [1]. Sa division en fragments separes par des pauses provoque un découpage du texte qui rend inadmissible l'interprétation de celui-ci par des voix humaines.

Ceci dit, examinons d'un peu plus près le plan d'ensemble et de détail de cet important motet :
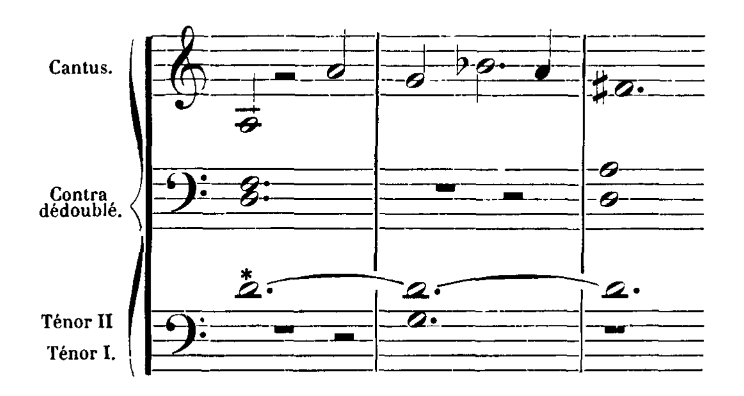
I. Duo ternaire des deux voix supérieures (mes. 1 à 28), dont la plus grave est qualifiée de *contra.* Il débute, au cantus, par un « motif de tête » que l'on voit reparaître, plus ou moins déformé, mais cependant très reconnaissable, à l'entrée du 2e et du 4e duo. L'écriture de cette introduction est en contrepoint libre assez fleuri ; seules les mes. 15 à 17 offrent une esquisse de canon. Le cantus n'a aucune indication d'altération à la clef, tandis que le contra — de même que les deux ténors — est pourvu d'un bémol. C'est là une particularité extrêmement fréquente dans la musique de l'époque : elle donne souvent lieu à de grosses difficultés dans l'application des altérations sous-entendues, qu'il s'agisse soit de bémoliser le *si* dans celle des voix qui n'a rien à la clef, soit de le rendre naturel dans celle dont l'armature comporte un bémol. Dans le duo introductif de *Nuper rosarum* — et cette remarque s'étend d'ailleurs au motet entier — la difficulté est réduite à son minimum, encore qu'à certains endroits des solutions diverses soient possibles. Mais quelles qu'elles soient, la combinaison de ces deux voix, qui suivent pourtant un chemin si différent, est toujours étonnamment heureuse. Ne parlons pas ici de bitonalité ou de polytonalité : ces termes seraient déplacés à une époque où le concept de la tonalité moderne était encore loin d'être fixé. Bornons-nous à constater qu'il y a, dans cette ambiguïté modale plutôt que tonale, un charme étrange, qu'on ne peut réellement goûter qu'après s'être débarrassé au préalable de tous les préjugés d'école.

---

(1) Cf. *Denkmäler* autrichiens, XXVII, 1, *Revisionsbericht,* p. 101 — Par sa façon de s'exprimer, l'auteur du *Revisionsbericht* laisse croire que le texte seul est emprunté à cet *Introitus :* en réalité, c'est le texte et la musique. — A noter que la coda *(Amen)* est étrangère à cette mélodie liturgique.

II. Quatuor ternaire (mes. 29 à 56), où intervient, pour la première fois, le canon irrégulier des deux ténors. A diverses reprises, le contraténor se dédouble, formant une cinquième voix plus grave, à laquelle il arrive parfois de descendre au-dessous du ténor II, voire du ténor I, situé une quinte plus bas. L'écriture à 5 voix ne se manifeste, en fait, qu'à de rares endroits, en dépit de ces dédoublements, ceux-ci n'ayant lieu, la plupart du temps, que pendant les pauses du ténor I ou du ténor II (1).

L'entrée du ténor II se fait à découvert :



Comme elle incombait, selon toutes probabilités, à un trombone, elle devait produire un effet considérable au-dessus de l'accord grave des trois autres voix, qu'exécutait sans doute un trio d'archets, comme conclusion au postlude instrumental par où s'achève le duo précédent. Tandis que le cantus du quatuor offre une silhouette aux figurations complexes, le contraténor est plus simple, particulièrement là où il est dédoublé : son rôle semble être, dans ce dernier cas, non seulement de renforcement, mais encore d'expression ; il est de fait que partout où Dufay a recours à cette « division », l'effet produit est celui d'une homo-

(1) Les seules exceptions se rencontrent dans les deux premiers temps de la mes. 35 et — plus loin — dans la mes. 91 tout entière, dans la seconde partie de la mes. 92 et au début de la mes. 158.

phonie grandiose et solennelle, qui coïncide presque invariablement avec des paroles d'un caractère plus ou moins hiératique (*grandis templum machinae; Eugenius* (le pape); plus loin, *Florentiae*, etc.). Une sorte de symbolisme madrigalesque avant la lettre se fait jour à l'endroit où le texte, qualifiant le pape Eugène IV de *Petri successor*, le cantus et le contraténor commentent le mot *successor* en s'imitant mutuellement (mes. 44-45).

III. Duo binaire du cantus et du contraténor en contrepoint libre, entièrement vocal (mes. 57 à 85).

IV. Quatuor binaire (mes. 85 à 112) conçu, de même que le premier quatuor, avec des dédoublements du contraténor. L'étude détaillée de ce fragment montre qu'il n'est autre chose qu'une *variation rythmique et figurative du quatuor précédent.*

V. Duo binaire (mes. 113 à 125-126) formé au moyen d'un canon à la quinte (sauf les trois dernières mesures) entre le cantus et le contra. Il semble devoir être purement vocal, mais l'adaptation aux notes de l'unique mot *oratione* qui lui incombe ne va pas sans difficulté.

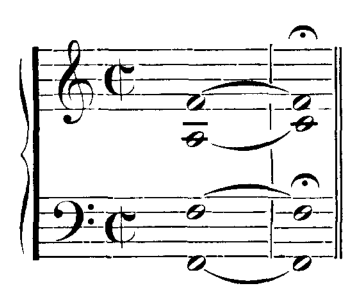
VI. Quatuor binaire (mes. 127 à 140). On s'attendrait à ce que cette partie du motet s'offre, de même que le quatuor II, sous les espèces d'une variation du quatuor I. Il n'en est rien, et la chose s'explique aisément par le fait que les deux ténors étant traités en diminution, le maître n'aurait pu trouver l'espace nécessaire pour y adapter, sans le resserrer d'une façon excessive, le complexus mélodico-harmonique formé par le cantus et le contra dans les deux quatuors précédents [1].

VII. Duo en $^6/_4$ entre les deux voix supérieures (mes. 141 à 154). Les paroles s'arrêtent à la mesure 146 : à partir d'ici jusqu'à la fin, le contraténor se dédouble de façon à former avec le cantus un trio que l'on peut difficilement concevoir autrement qu'exécuté par un corps d'instruments à archets.

---

(1) A remarquer, mes. 129, un dédoublement du cantus.

VIII. Quatuor final en $^6/_4$ (mes. 155 à 170) : ***nouvelle variation rythmique et figurative du Quatuor I,*** pourvue d'une coda de deux mesures (*Amen*). L'accord final offre une curieuse anomalie pour l'époque : il comporte, en effet, la tierce *si* (1), qui vient s'insinuer après coup dans l'accord de quinte vide *sol-ré* par où le motet aurait dû se conclure, selon la règle du temps (2). Celle-ci est tellement impérieuse, qu'à l'époque de Dufay et longtemps encore après lui, on voit généralement se produire l'inverse de ce qui se passe ici, comme on peut le constater, par exemple, dans les mesures conclusives du *Kyrie* II de la messe *Je ne demande,* d'Obrecht (3) :



Le motet *Nuper rosarum flores* est, à en juger d'après l'analyse ci-dessus, une œuvre singulièrement attachante par la forme et par le fond. On peut, sans hésiter, la ranger au nombre des productions capitales de la période comprise entre 1430 et 1440. L'adaptation du texte à la musique ne souffrant pas de difficultés insurmontables, il n'est nullement impossible d'imaginer la manière dont il a pu être exécuté en fait. Sans doute la mélo-

(1) On peut lire indifféremment *si* bémol, suivant la lettre, ou *si* naturel, par application du principe des altérations sous-entendues.

(2) La quinte était, en effet, la consonance par excellence, et l'intervention de la tierce ne pouvait qu'en troubler la pureté. — La tierce ne fut régulièrement admise dans les accords conclusifs qu'à partir du XVIe siècle, — on en trouve des exemples fréquents chez Josquin, — et encore cette tierce devait-elle être majeure, même dans les morceaux écrits dans des modes se rapprochant plus du mineur moderne que du majeur.

(3) *Œuvres complètes,* 1re livraison.

die fragmentée des deux ténors incombait-elle à des trombones, le cantus et le contraténor étant dévolus au chœur [1] et à un orchestre de cordes qui doublait les voix et jouait seul les interludes dépourvus de paroles. Interprété de cette manière, ce morceau de circonstance devait produire un effet de plénitude et de magnificence digne en tous points de la cérémonie pour laquelle il avait été composé.

Un témoin de l'inauguration de Santa Maria del Fiore, Janoccius Manetti, nous a laissé un récit de cette fête d'où il résulte que la musique y joua un rôle véritablement prestigieux [2]. Le cortège processionnel qui s'avançait vers le *Duomo* était précédé d'un corps imposant de joueurs d'instruments à vent et à cordes (*ingens ordo tubicinum fidicinumque*). Dans l'église même, « on entendit chanter des voix si nombreuses et si variées, et de telles symphonies s'élevèrent vers le ciel, qu'on croyait entendre un concert d'anges... Lorsque le chant cessait..., on oyait sonner les instruments de façon si allègre et si suave (*usque adeo jocunde suaviterque personabatur*), que le ravissement provoqué, l'instant d'avant, par l'exquise symphonie des voix, reprenait de plus belle... Au moment de l'élévation..., la basilique tout entière retentit de symphonies si harmonieuses, accompagnées du son de divers instruments (*tantis armoniarum symphoniis, tantis insuper diversorum instrumentorum consonationibus omnia basilice loca resonabant*), qu'on eût dit la musique même (*sonitus cantusque*) du paradis descendant du ciel sur la terre... »

Bien que s'abstenant de tout détail technique proprement dit, cette description n'en est pas moins claire et nette : il en ressort qu'au cours de la cérémonie d'inauguration du dôme de Florence, la partie musicale consista essentiellement dans

---

(1) Éventuellement aussi à des solistes, dans les duos.

(2) Ce récit figure dans le manuscrit Palatin n° 1603 de la Bibliothèque vaticane : il a été reproduit par Haberl dans *Die römische Schola cantorum* (*Vierteljahrschr. für Musikw.*, III, p. 222.)

l'interprétation de symphonies alternativement ou simultanément vocales et instrumentales. Comme on le voit, le motet *Nuper rosarum flores* trouve admirablement sa place dans ce concert et il n'y a aucune raison de douter qu'outre la voix humaine, des *tubae* (instruments à vent) et des *fides* (instruments à cordes) aient participé à son exécution. Que les *tubae* aient été, dans l'espèce, des trombones, c'est ce que commandait le niveau même où sont placés les deux ténors; que les *fides* aient été des instruments à archet, c'est ce qu'exigeait, par sa nature même, le style soutenu dans lequel l'œuvre est écrite. Celle-ci, répétons-le, compte parmi les plus raffinées, les plus originales et, en même temps, les plus accessibles de la première moitié du XVe siècle, tant au point de vue du sens décoratif que de la beauté expressive.

Il n'en est pas précisément de même du motet à 3 voix *Juvenis qui puellam* (1) dont nous avons déjà eu l'occasion de parler antérieurement (2) et dont l'unique original connu se trouve dans le ms. 3224, fol. 5*b*-6*a* de la Bibliothèque de Munich. La notation noire et rouge de ce codex trahit une origine relativement ancienne (premier quart du XVe siècle), de sorte qu'on peut, sans hésiter, considérer ce morceau comme appartenant à la jeunesse du maître. L'analyse interne ne fait que confirmer cette hypothèse : l'œuvre est, de fait, entièrement dominée par ce style de faux-bourdon qui bat son plein durant les trente premières années du XVe siècle.

Comme nous le savons déjà, le texte de ce curieux motet n'est autre qu'une discussion de droit canon : sujet d'inspiration pour le moins singulier, mais qui n'est pas sans précédent dans l'histoire musicale : Pierre Aubry signale, en effet, et reproduit en notation moderne, dans ses *Cent motets du*

---

(1) J. Wolf, *Gesch. der Mens.-Not.*, II et III, n° 36. — Le manuscrit étant fragmentaire, il manque une partie du ténor vers la fin du motet.

(2) V. p. 49.

XIIIe siècle (1), une pièce anonyme du codex de Montpellier, dans laquelle les deux voix supérieures *(motetus* et *triplum)* traduisent en musique, sur la base d'un *Kyrie eleison* servant de ténor, une décision de droit canon *(De se debent bigami. — Studentes conjugio)* : œuvre conçue suivant les formules rigides de l'*ars antiqua* français et dont la beauté musicale est, par ailleurs, entièrement problématique.

On jugera, d'après la traduction qui suit (2), du degré de bizarrerie que révèle le choix, par notre maître, du texte en question : « Un garçon qui a épousé une fillette à peine âgée de sept ans a peut-être tenté, par l'effet de la faiblesse humaine, bien que l'âge s'y opposât, ce qu'il n'a pu consommer. Or donc, vu que dans le doute nous devons faire ce qu'il y a de plus sûr et, en raison de l'honnêteté de l'Église, vu qu'on dit que la fillette a été l'épouse du garçon, et en raison du doute susdit, nous te disons de prononcer la séparation de la cousine germaine de cette fillette d'avec ce garçon qui l'a épousée [la cousine] ultérieurement.

» On argumente contre vous, lorsque vous indiquez que vous voulez que l'affection soit punie et n'atteigne pas son but, ce qu'il serait aisé de prouver clairement, mais la brièveté ne le permet pas. J'ajoute brièvement ce qui suit : ce que vous avez dit contre moi sans citer de source, à savoir que la justice et l'honnêteté publique ne souffrent pas ce que vous indiquez, quoique vous ayez bien parlé, cependant je soutiens l'opinion contraire à la vôtre, car à la fin vous dites qu'elle [la cousine] doit être séparée de lui et vous voyez le contraire au chapitre unique que vous avez vous-même cité ailleurs, au même titre sixième. »

La question à résoudre est donc celle-ci : un jeune homme a épousé une fillette à peine âgée de sept ans. Dans la suite, il

(1) P. 30.
(2) Nous la devons à l'obligeance et à la compétence de notre beau-frère, M. Henri Rolin, conseiller à la Cour de Cassation et professeur à l'Université de Bruxelles.

s'est marié avec la cousine germaine de sa première femme. Or, le droit canon prohibe cette seconde union. Toutefois, cette défense n'est pas applicable lorsque le premier mariage est nul. Y a-t-il lieu, dans l'espèce, d'annuler le second mariage du jeune homme en raison de cet empêchement, ou bien est-on fondé à le maintenir, pour le motif que le premier mariage n'était pas valable, l'épouse n'ayant pas encore atteint l'âge de la nubilité, au moment où il a été consommé?

Tel est le problème posé : comme on a pu s'en convaincre par la traduction, le pour et le contre sont exposés dans un langage qui n'est rien moins qu'élégant, et dont la clarté n'a certes rien d'excessif (1). Qu'est-ce qui a pu pousser Dufay à traiter un tel sujet? Il y a tout lieu de croire que l'éducation scolastique qu'il a reçue comme enfant de chœur à Cambrai est en partie responsable de cette fantaisie antimusicale (2). Il n'est pas impossible non plus qu'elle ait vu le jour en Italie, au cours de cette période obscure qui a précédé son engagement à la chapelle pontificale.

Quoi qu'il en soit, l'écriture adoptée par notre maître pour mettre ce texte en valeur était la seule possible et il a sagement fait en se bornant à une sorte d'homophonie générale où domine le faux-bourdon, soit pur (3), soit figuré, soit mâtiné d'éléments hétérogènes. Deux passages en duo offrent plusieurs imitations de caractère quasi canonique; d'autre part, des

---

(1) A la façon dont le problème est posé, on pourrait croire qu'il s'agit de bigamie, aucune allusion n'étant faite à la mort de la fillette ni au temps qu'a duré son union avec le jeune homme : mais alors, la qualité de cousine germaine de la nouvelle épouse vis-à-vis de l'ancienne serait indifférente, ce qui ne semble pas être le cas, dans l'espèce.

(2) Il y avait, à cette époque, à la cathédrale cambrésienne, un chanoine chantre, Arnould de la Halle (mort en 1417), qui était médecin et licencié en droit canon. (Cf. Delcroix, *L'Art musical à Cambrai*, éd. Lefebvre, Cambrai, 1913, p. 11.)

(3) Dans ce cas, la voix intermédiaire n'est pas notée et son exécution est laissée à l'initiative des interprètes, le mot *faulx-bourdon* avertissant ces derniers de ce qu'il y a lieu d'ajouter une voix de remplissage.

changements continuels de rythme (ternaire, binaire, ternaire composé) empêchent une trop grande monotonie.

Le texte est placé, dans le manuscrit original, sous chacune des trois voix et s'y adapte sans peine, en sorte que l'interprétation purement vocale ne fait pas de doute. La voix supérieure s'élève à deux reprises jusqu'au *fa* du soprano, ce qui montre que Dufay n'avait pas attendu l'âge mûr pour dépasser, vers le haut, les limites traditionnelles de l'échelle musicale. A divers endroits, le cantus et la voix immédiatement inférieure subissent des « divisions » ou dédoublements analogues à ceux que nous avons observés dans le motet *Nuper rosarum* (1). L'un de ces passages offre un intérêt particulier en ce que le dédoublement s'applique au mot *dividas :* il y a là, derechef, l'une de ces anticipations « madrigalesques » comme on en rencontre de temps à autre au XVe siècle.

Le motet *Juvenis qui puellam* a-t-il un ténor de composition libre ou emprunté à un répertoire préexistant? Il est assez difficile de se prononcer sur ce point. La lecture de la partie la plus grave, qualifiée de ténor, laisse l'impression d'une mélodie assez courante, qui pourrait bien être de provenance grégorienne. La seule objection à cette hypothèse consiste en ce que le texte de la discussion canonique s'y applique à la perfection. Mais Dufay — ou un autre avant lui — n'a-t-il pu procéder à un travestissement habile, selon la pratique courante de l'époque? Un fait est, en tous cas, certain : c'est que, composé ou non par lui, ce ténor doit être tenu pour le *cantus prius factus* sur lequel les deux autres voix sont venues s'échafauder. Ces dernières n'offrent, dans leur structure, rien qui les distingue particulièrement : figurées ou non, elles ne participent point à ce style de variation que nous avons rencontré dans le motet *Nuper rosarum* et qui eût offert, d'ailleurs, dans le cas qui nous

(1) Avec cette différence qu'ici, le dédoublement a pour effet de transformer, sans exception, le trio en quatuor.

occupe, d'innombrables difficultés de réalisation, en raison de la continuité mélodique du ténor.

Esthétiquement parlant, *Juvenis qui puellam* n'a aucune valeur réelle. Son écriture en faux-bourdon fait penser — en moins bien — aux magnificat du maître, plus spécialement à son magnificat *sexti toni*, composé dans le même mode et dont l'intonation chorale (*fa, sol, la, la la*) semble avoir inspiré le début du cantus de notre motet, dans le passage *Quia igitur*.

Tous les motets que nous allons rencontrer maintenant sont d'essence purement religieuse, voire liturgique. Attachons-nous tout d'abord à un *Benedicamus Domino* (1), composition très brève, bâtie sur une intonation grégorienne destinée aux fêtes solennelles de l'Église (2). L'original se trouve dans Modène, Est. A. X, 1, 11, fol. 29, dans Trente 87, fol. 57*a* (n° 35 du catal. thém.), et dans Trente, 90, fol. 459*b*-460*a* (n° 1137 du cat. thém.) (3). Sa présence dans le codex 87 de Trente, l'un des deux plus anciens de la série, indique qu'il ne s'agit point d'une œuvre de vieillesse du maître et permet de la rattacher approximativement à la période 1435-1445.

Le thème du choral y est traité au ténor, lequel s'entrecroise sans cesse avec un contraténor de même niveau. Au-dessus de ces deux voix se profile, plus fleuri, le cantus. L'original grégorien subit une transposition à la quarte supérieure, ce qui provoque la présence d'un bémol à la clef. Les deux autres voix sont dépourvues de cette armature : cas exceptionnel, à la vérité, car, ce que l'on constate le plus généralement, c'est que les

---

(1) *Denkmäler* autrichiens, XXVII, 1, p. 24.

(2) Texte et musique dans le *Graduale; Typis vaticanis*, 1908, p. 10x.

(3) D'après le catalogue thématique des Codices de Trente (*Denkm.* autr., VII, p. 32), il figurerait également dans le codex 37 du Liceo musicale de Bologne : nous ne trouvons confirmation de la chose ni dans Haberl (*Dufay*, pp. 80 et suiv.), ni dans l'index du manuscrit publié dans le volume IV du catalogue de la Bibliothèque du Liceo. — Le renvoi au numéro 1137 du catalogue thématique est inexactement indiqué au moyen du chiffre *113*, au numéro 35 du dit catalogue.

deux voix inférieures sont mises sur le même pied à cet égard, le supérius seul n'ayant rien à la clef [1]. La question des différences dans les altérations indiquées à l'entrée des diverses voix est assez complexe et a donné lieu à des hypothèses variées. Nous ne pouvons que l'effleurer ici, à l'occasion du cas spécial qui s'offre à nous en ce moment. Stainer cherche à la résoudre dans sa belle étude : *Dufay and his contemporaries* (p. 41). Dans le chant grégorien, dit-il, l'introduction du bémol implique transposition de mode, mais, en fait, on n'y voit jamais intervenir cette altération à la clef : les primitifs de la polyphonie pensaient qu'il fallait une raison plausible pour appliquer le principe de l'armature; ils se tirèrent d'affaire en laissant l'une des parties sans armature, pour obéir à la tradition, et en réservant la dite armature aux autres parties.

M. R. Ficker reprend la même thèse dans son intéressant travail *Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen* [2]. Si la voix supérieure, dit-il, est privée de bémol à la clef, c'est probablement pour donner l'illusion extérieure qu'elle appartient au répertoire grégorien : l'absence de cette armature peut être considérée, dans la plupart des cas, comme l'indice de ce que cette voix n'est autre que la paraphrase d'une mélodie chorale. Si l'argumentation de Stainer repose sur des éléments psychologiques non sans valeur, celle de M. Ficker s'appuie, en outre, sur cette pratique, fréquente au XVe siècle, mais à laquelle il accorde une importance vraiment excessive, du cantus traitant une cantilène liturgique en forme de paraphrase figurée. Disons tout de suite que la conclusion qu'il en tire ne tient pas debout, étant donné le nombre considérable de compositions purement profanes dans lesquelles cette question d'armature se présente exactement de la même façon. Quant à l'explication de Stainer, ne cède-t-elle pas devant un cas comme celui du *Benedicamus* de Dufay, où l'unique voix qui reçoive

(1) Éventuellement un bémol, lorsque les autres voix en ont deux.

(2) Beiheft VII des *Denkmäler* autrichiens (1920), p. 15.

une altération à la clef est précisément celle à laquelle est confiée la mélodie chorale, les deux autres voix — et non le cantus seulement — étant chargées, selon l'hypothèse du savant commentateur anglais, de sauvegarder la sacro-sainte tradition? La question vaudrait d'être examinée de plus près, à la lumière de nombreux exemples. Nous n'avons point encore, personnellement, acquis de certitude à son égard, mais nous ne serions point surpris si sa solution devait être uniquement cherchée dans une certaine liberté mi-modale, mi-tonale, dont les différences d'armature aux diverses voix ne seraient que l'image schématique. « Schématique », parce que l'examen des morceaux auxquels cette liberté s'applique démontre clairement qu'elle ne doit pas être prise entièrement à la lettre et qu'elle n'exclut point certaines infractions dont le critérium varie selon les cas.

Le motet *Benedicamus* est, à cet égard, un objet d'étude particulièrement intéressant. Le ténor grégorien y est traité, non plus suivant la manière ancienne, mais selon la mode nouvelle de la paraphrase ornée : la figuration qu'il subit est sobre, suffisamment capricieuse toutefois pour qu'il soit possible de le faire sortir passagèrement du ton original par voie d'altérations sous-entendues (mes. 3 et 7). Les deux autres parties, surtout le supérius, comportent plus de fantaisie dans l'ornementation et s'harmonisent sans peine avec le *cantus firmus,* en dépit de la différence de ton que présuppose, d'une part, l'absence de toute armature, d'autre part, la présence d'un bémol à la clef. Les altérations sous-entendues n'offrent, au demeurant, aucune difficulté d'application. Quelques passages imitatifs (mes. 6 à 9, 25 à 27, 31-32) interviennent dans ce petit morceau; la première seule intéresse les trois voix : le thème du ténor y est annoncé par le cantus, le ténor le reprend à l'octave inférieure et le contraténor à la quinte du ténor [1]. On voit par là que l'influence du ténor sur la thématique des autres voix com-

---

[1] Les deux autres passages ne font entrer en jeu que le supérius et le contra.

mence à se faire sentir. Plus loin (mes. 19 à 25), on constate, dans le même ordre d'idées, que le cantus n'est autre qu'une paraphrase mélismatique du fragment du ténor auquel il sert de contrepoint (mes. 20 à 25).

Ce charmant motet sonne fort bien : ses différentes voix offrent un caractère vocal très prononcé et le cantus n'est pas sans rappeler le lyrisme à la fois intense et délicat de Dunstable. Bien que l'adaptation des deux mots *Benedicamus Domino* aux trente-cinq mesures qu'il comporte n'aille pas sans quelque difficulté, on peut le considérer comme destiné en ordre principal à la voix humaine.

Tout aussi remarquable, tant du point de vue technique qu'expressif, est la séquence à 3 voix *Veni Sancte Spiritus* (1), dont l'unique version originale se trouve dans le codex 92 de Trente, fol. 100*b*-101*b* (n° 1453 du catal. thém.). La notation blanche et rouge qui la distingue dans ce manuscrit (2) — le plus ancien de la série trentine, avec le codex 87 — est un indice évident de son ancienneté relative : de même, la qualification archaïque de *triplum* donnée à la voix supérieure. La mélodie liturgique est confiée à la voix intermédiaire : celle-ci est, théoriquement, à la même hauteur que le *triplum*, étant pourvue de la même clef d'*ut* première ligne; en fait, elle occupe, en moyenne, un niveau légèrement moins élevé, ce qui n'exclut d'ailleurs pas d'assez nombreux croisements. La troisième voix — celle qui porte le nom de ténor dans le manuscrit — est plus grave. A quoi attribuer cette appellation de *tenor*, alors que ce motet offre déjà un autre ténor au sens traditionnel : la cantilène liturgique de la voix intermédiaire? Y aurait-il combinaison de *deux* mélodies préexistantes avec un *triplum* d'invention libre? A vrai dire, la voix la plus basse a une tournure mélodique qui rappelle certaines chansons populaires de l'époque. Mais ose-t-on imaginer qu'il se soit trouvé, dans le répertoire

(1) *Denkmäler* autrichiens, XXVII, 1, p. 29.

(2) *Denkmäler* autrichiens, XXVII, 1, *Revisionsbericht,* p. 102.

du temps, un chant profane susceptible de former un contrepoint aussi parfait avec le *Veni Sancte Spiritus?* La chose est d'autant moins plausible, qu'à part la suppression de la note initiale *ut*, due à de simples considérations de tonalité, la séquence n'a subi, de la part du maître, aucune espèce de déformation [1]. La vérité est que le mot *tenor* a pris ici un sens dérivé : celui de soutien harmonique, indépendamment de la question de savoir si la mélodie à laquelle il s'applique est ou non un *cantus prius factus*. Nous aurons bientôt l'occasion de rencontrer d'autres exemples qui nous permettront de confirmer cette interprétation.

Le *Veni Sancte Spiritus* de Dufay se présente sous l'aspect d'une composition très symétrique, dans laquelle chacune des strophes *impaires* de la séquence est traitée polyphoniquement. Toutefois, comme les strophes paires de la cantilène originale ne font que reprendre la musique des strophes impaires qui les précèdent, selon le plan : I : A, II : A; III : B, IV : B; V : C, VI : C, etc., il n'est pas invraisemblable que, dans l'intention de Dufay, les strophes paires aient dû être chantées respectivement dans la version en contrepoint des strophes impaires qui les précèdent, ce qui n'exclut naturellement pas la possibilité d'une exécution comportant des alternances symétriques entre la polyphonie et la monodie.
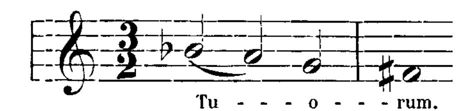
L'écriture de cette séquence est à base d'homophonie figurée : c'est un exemple très typique de cette fusion intime entre le faux-bourdon et le système des accords parfaits, que l'on rencontre si fréquemment pendant la première moitié du XVe siècle et grâce auquel le contrepoint s'est peu à peu libéré des chaînes de la scolastique.

Dans le domaine restreint qu'implique cette transaction, le *Veni Sancte Spiritus* est une œuvre remarquable par son naturel, sa souplesse, sa beauté de lignes. Elle ne manque pas

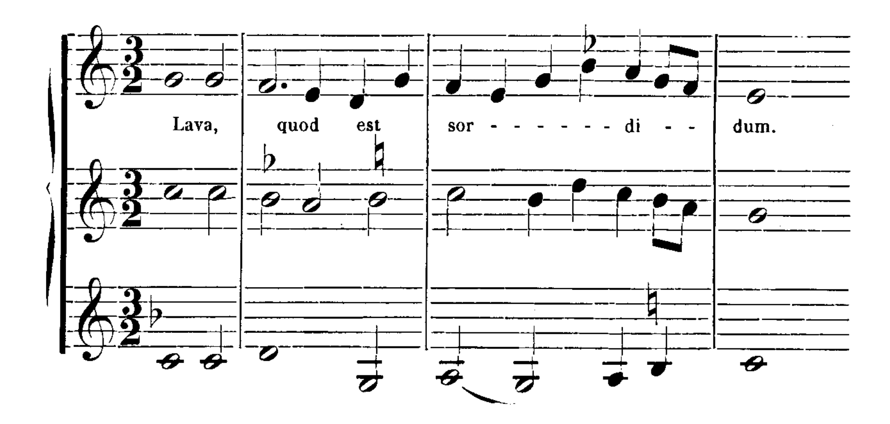
---

(1) Nous ne comptons pas pour telles les très légères figurations qu'il lui a appliquées à certains endroits.

d'audace non plus, comme en témoignent, par exemple, la montée du *triplum* jusqu'au *fa* du soprano, à la mesure 6, et certaines altérations expressément marquées, comme celles qui produisent ce tétracorde diminué, à la mesure 33 :



Tels passages sont d'une beauté raffinée, comme ce début de la septième strophe, dans lequel le mouvement contraire de la 3e mesure fait présager les trouvailles les plus heureuses de Jacob Obrecht :



Bien que le texte n'accompagne que le *triplum* dans le manuscrit, il s'adapte sans peine aux deux autres voix. On peut néanmoins concevoir, comme une agréable variante, l'exécution de la voix la plus basse (ténor) par un instrument à archet.

La série des motets dont nous allons nous occuper maintenant se range dans la catégorie des « antiennes marianesques ». Nous examinerons tout d'abord celles qui, tant par leur technique que par leur présence dans des manuscrits de date relativement ancienne, peuvent être considérées comme appartenant à la jeunesse de Dufay ou au début de sa maturité.

Voici d'abord un *Alma Redemptoris Mater à* 3 voix [1], qui figure dans Modène Est. A. X. 1. 11, fol. 58, et dans Trente 92, fol. 178*b*-179*a* (n° 1582 du cat. thém.). La mélodie grégorienne [2] y est traitée au *cantus*, moyennant une transposition à la quinte, qui la fait passer du ton de *fa* dans celui d'*ut*, ce qui implique naturellement l'absence de toute armature à la clef. Son début mélismatique sur *Alma* est exposé sans accompagnement, mais il est soumis à mensuration ainsi qu'à une légère figuration (mes. 1 à 15). A partir de la mesure 17, sa suite se déroule, sans arrêts, jusqu'à la fin du morceau, ornée, par moments, de mélismes discrets, et supportée, sans interruption, par un ténor et un contraténor pourvus d'un bémol à la clef. Les trois premières notes du ténor reproduisent, en la simplifiant, l'entrée de la cantilène monodique, mais l'allusion ne se poursuit pas au delà. Voici donc, derechef, une partie qualifiée de ténor qui ne remplit nullement l'office de *cantus firmus*. Elle occupe ici, par sa tessiture, une position intermédiaire entre le supérius et le contraténor, mais il lui arrive néanmoins de se croiser avec le premier et, beaucoup plus souvent, avec le second. Ténor et contraténor forment, par leur combinaison, une base harmonique d'autant plus remarquable que le style de faux-bourdon y est presque totalement étranger et que les cadences sur la dominante y abondent. Point d'imitations, mais un travail raffiné de contrepoint libre qui fait place, dans les seize dernières mesures, à une homophonie sans mélange. Les trois mesures conclusives (120 à 122) se distinguent par l'adjonction, au *cantus*, d'une voix de renforcement, qui vient se placer au-dessus de la mélodie grégorienne.

L'œuvre est, au total, d'une beauté parfaite, par la douceur et la transparence de son harmonie, qui évoquent, de façon si

---

(1) *Denkm.* autr., XXVII, 1, p. 19.

(2) *Antiph. B. M. V.* (*Liber Antiphonarius*, Solesmis, 1897, p. 126, d'après le *Revisionsbericht* des *Denkm.*, p. 101). — Sur l'usage de ce thème liturgique dans la polyphonie, du XIIIe au XVIIe siècle, cf. P. Aubry, *Cent Motets*, III, p. 61.

discrète, la vision bleue et blanche de Marie et de l'ange annonciateur. Les dernières mesures (*Sumens illud ave*), avec leurs accords uniformément prolongés par des points d'orgue, marquent un point culminant dans l'expression de l'extase et du ravissement.

Le texte s'applique uniquement, dans l'original, au supérius chargé de la cantilène liturgique. Les deux autres voix sont notées dans une forme très ligaturée, qui leur donne l'apparence de parties instrumentales. On peut toutefois, en ne tenant pas compte des ligatures, y adapter les paroles de l'antienne, de sorte qu'une exécution purement vocale est également concevable [1].

Nous voici maintenant devant un cas assez curieux, celui du motet à 3 voix *Ave maris stella* [2]. Il s'agit encore d'une prière à la Vierge : mais, bien que l'original monodique fasse partie du *Liber antiphonarius* [3], c'est, à proprement parler, un hymne, dont les sept strophes sont toutes pourvues de la même musique. Chose singulière, le codex 92 de Trente, où est recueillie cette pièce de Dufay (fol. 236*b*, n° 1579 du cat. thém.), n'en donne que les voix les plus graves, dépourvues de texte et respectivement qualifiées de *tenor* et de *contra*. Le ténor porte cette inscription : *Super aves* [sic] *maris stella Dufay sine faulx-bourdon* [4]. Le rédacteur des *Denkmäler* autrichiens en a conclu fort justement que ces deux voix n'étaient autre chose qu'un accompagnement tout prêt pour la mélodie liturgique non notée; et l'expérience qu'il a faite d'adapter cette dernière à la double basse du codex, en la figurant légèrement, établit surabondamment qu'il ne s'est point trompé. La com-

---

(1) C'est ainsi que le motet a été interprété, lors des intéressants concerts de musique médiévale qui ont été donnés à Karlsruhe, du 24 au 26 septembre 1922, à l'initiative de M. le Profr W. Gurlitt. (Cf. F. LUDWIG, *Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle*, dans la ZEITSCHR. F. MUSIKW., mai 1923, p. 442.)

(2) *Denkm.* autr., XXVII, 1, p. 22.

(3) Solesmis, 1897, p. [80], d'après le *Revisionsb.* des *Denkm.* autr., p. 101.

(4) *Revisionsb.* des *Denkm.* autr., p. 101.

binaison qu'il réalise ainsi n'est, en effet, susceptible d'aucune critique, encore que ce motet ne se distingue pas par un mérite transcendant. Ce qu'il est intéressant de constater, c'est que la mention jointe au ténor dans le manuscrit original présuppose l'existence d'une méthode d'improvisation indépendante de la pratique du faux-bourbon (*sine faulx-bourdon*) (1).
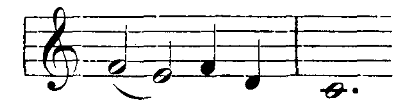
L'*Ave Virgo* à 3 voix, publié dans les *Denkmäler* autrichiens à la suite de la pièce précédente (XXVII, 1, p. 22) et extrait du codex 92 de Trente, fol. 35*b*-36*a* (n° 1393 du cat. thém.), est, sans aucun doute, l'un des motets les plus anciens de Dufay. Sa notation noire et rouge (2), tout à fait exceptionnelle dans ce codex 92 qui constitue, avec le codex 87, la partie la plus ancienne de la collection trentine; d'autre part, l'ensemble et le détail de sa technique, dont l'archaïsme composite dénote de multiples influences, tendent à démontrer qu'il appartient encore à la période d'apprentissage du maître : il n'y aurait donc rien d'impossible à ce qu'on pût le situer avant son entrée à la chapelle pontificale.

Le texte est une salutation à la Vierge : il s'applique, dans le codex, non seulement à la voix supérieure, écrite en clef d'*ut* première ligne, mais aussi à la voix intermédiaire en clef de ténor : la 3e voix, qualifiée de *contra*, est en clef de *fa* 4e ligne. Dans l'ignorance où nous sommes de la source grégorienne à laquelle Dufay a puisé, une hésitation peut naître sur la question de savoir si le *cantus firmus* est la voix supérieure figurée ou la voix intermédiaire non figurée. Mais, après examen, la deuxième alternative nous paraît devoir être la vraie, en raison du triple fait que l'original reproduit *in extenso* les paroles de l'*Ave Virgo* dans la seconde de ces voix, que la mélodie de celle-ci n'offre aucun trait qui puisse faire douter de son origine liturgique;
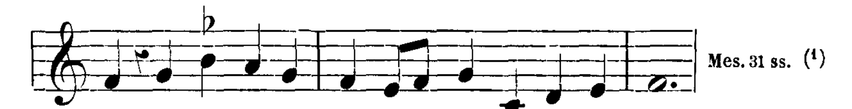
(1) Ce qui ne veut pas dire que le style de faux-bourdon soit totalement absent de ce morceau; mais l'adaptation de la partie improvisée n'en tient, en fait, qu'un compte fort accessoire.

(2) Cf. *Revisionsb.*, p. 101.

qu'enfin le texte s'y adapte à la perfection. Le supérius forme, au-dessus de ce *cantus prius factus*, un contrepoint libre assez fleuri, où l'on discerne une double influence, celle de Dunstable, dans des formules mélodiques comme celle-ci :



qui se reproduisent à différents endroits du motet (mes. 13-14; 86-87; 115 à 117), et celle de la chanson profane, qui est manifeste dans des passages tels que celui-ci :
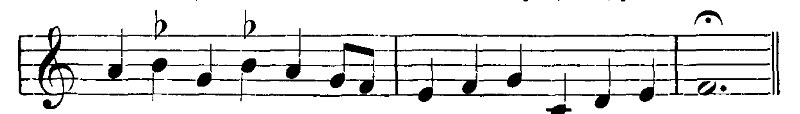


Bien que le *contra* soit écrit plus bas que le *cantus firmus*, il se croise continuellement avec ce dernier. Sa marche capricieuse, souvent antivocale, le destine tout naturellement à l'exécution instrumentale. On y voit reparaître, à tout instant, des marches en quartes et en quintes comme celles-ci, par où il s'achève :



(1) Cf. encore les mesures 51 et suiv., 67 et suiv. et 125 et suiv. — Le passage ci-dessus se retrouve presque textuellement dans la romance, *La belle se siet* (STAINER, p. 132) :



et dans le rondeau, *Pour l'amour de ma doulce amye* (IBID., p. 157) :



Des imitations se produisent, tantôt entre le *cantus firmus* et le supérius (mes. 19 ss. du premier, 26 ss. du second; mes. 59 ss. du premier, 63 s.), tantôt entre ce dernier et le contra (mes. 9 ss.; mes. 79 ss.; mes. 142 ss.) : elles ont un caractère purement incidentel, comme presque toujours dans la musique religieuse de la première moitié du XV[e] siècle. Un bref passage homophonique, mis en relief par des valeurs longues et des points d'orgue (*Ave mater*, mes. 95 ss.), fait pressentir l'expressive conclusion du motet *Alma redemptoris mater* (1).

L'œuvre est, en somme, d'un style assez disparate : les influences qu'elle a subies, les grandes « enjambées » du contra, qui rappellent une pratique courante dans les débuts du XV[e] siècle, enfin certaines imperfections d'écriture, telles que quintes parallèles (2) et froissements harmoniques bizarres et maladroits (3), tout cela décèle sans aucun doute les tâtonnements de la jeunesse. Mais cette jeunesse n'est point sans audace, comme on peut en juger par cette descente du *contra* jusqu'au *mi* de la basse, que l'on observe à la mesure 132 et qui est tout à fait anormale pour l'époque.

Passons maintenant au motet à 3 voix *Anima mea liquefacta est* (4), dont trois manuscrits ont conservé le souvenir, à savoir : Bologne, Liceo, 37, n° 265; Trente, 87, fol. 157*b*-158*a* (n° 142 du cat. thém.), et Oxford 213, fol. 27*b*. Sa présence dans le codex de Bologne permet de faire remonter la date de sa composition au delà de 1440-1445. C'est une œuvre fort curieuse, dont la technique hardie a sans nul doute frappé les musiciens du temps. La mélodie liturgique qui lui sert de base est classée

(1) Voir p. 189.

(2) Mesures 52-53 (entre le supérius et le *cantus firmus;* entre le supérius et le contra).

(3) Par exemple, mesures 36 et suiv. — Ce passage est si singulier, qu'on se demande si l'original n'est pas corrompu ou la transcription défectueuse. — Il ne manque, toutefois, pas d'autres endroits à propos desquels cette objection ne peut être soulevée et où la gaucherie est manifeste.

(4) *Denkm.* autr., XXVII, 1, p. 20.

parmi les antiennes marianesques, bien que son texte soit emprunté au *Cantique des Cantiques* (V, vv. 6 à 8) [1]. Elle est placée, comme *tenor*, à la voix la plus grave (clef de *fa*) et n'intervient qu'après 16 mesures. Les deux voix supérieures (altos) la traitent également, mais en valeurs moindres et sous la forme d'un canon libre. On voit à quel problème complexe Dufay s'est attaqué dans ce motet. Le canon débute par une entrée du premier alto, qui se prolonge pendant huit mesures, après quoi le second alto reprend le thème, accompagné par un contrepoint libre du premier. La difficulté commence à partir de l'instant où le *cantus firmus* entre en jeu (mes. 17) : il s'agit, en effet, de construire un canon à 3 voix au moyen d'une longue mélodie qui n'a pas été conçue *a priori* en vue d'être traitée de cette manière. On devine aisément que cela n'est possible que moyennant l'intervention de certains artifices dans les deux voix supérieures. L'examen détaillé de celle-ci montre que Dufay a : 1° fait subir à la mélodie liturgique toutes les mutations et déformations nécessaires pour éviter des heurts harmoniques trop violents; 2° introduit des fragments en contrepoint libre, partout où le canon n'eût pu se poursuivre entre les deux altos sans infliger à l'ensemble une perturbation excessive. En dépit de ces atteintes à la rigueur du canon strict, le problème n'en restait pas moins très ardu à résoudre. La solution que lui a donnée notre maître est prodigieusement habile pour l'époque à laquelle elle a été réalisée; mais on ne peut dire qu'elle soit entièrement satisfaisante : car, malgré tout le soin qu'a pris Dufay d'éviter la dureté dans la marche des parties, celle-ci reste néanmoins âpre et rocailleuse; de plus, le fait qu'une cantilène relativement plane sert de base à l'édifice musical, a pour effet de donner à ce dernier un coloris de grisaille maussade, qui rappelle, dans une certaine mesure, les pauvretés harmoniques du XIIIe et du XIVe siècle. Du point de

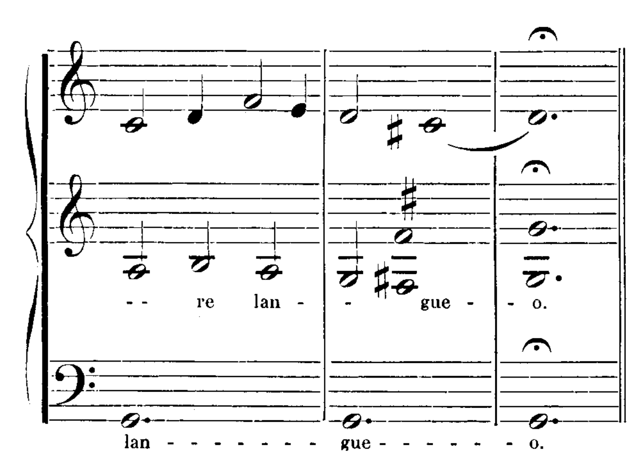
---

[1] Cf. l'original grégorien dans le *Processionale monasticum*, Solesmis, 1893, p. 275 (d'après le *Revisionsb.* du vol. XXVII, 1, des Denkm. autr., p. 101).

vue expressif, *l'intérêt de l'œuvre est à peu près nul : à part les mesures du début, rien n'y évoque l'atmosphère si spéciale du Cantique des Cantiques.*

Les paroles sont placées, dans l'original, au-dessous des trois voix ; seuls sont exempts de texte les passages en contrepoint libre qui remplissent les vides du canon, dans les deux parties supérieures : l'intervention d'instruments s'impose ici sans aucun doute.

En même temps qu'elles offrent de curieux exemples de dissonances provoquées par la présence d'une pédale, les trois dernières mesures du motet *Anima mea* se singularisent aussi par un bizarre dédoublement de l'alto II :



Peut-être cette « division » n'a-t-elle d'autre but que d'éviter des quintes parallèles entre les deux voix supérieures : s'il en est ainsi, il y a lieu de considérer comme non avenue l'octave inférieure *fa* dièse – *sol,* bien qu'elle soit plus conforme à la marche naturelle de cette partie, et de ne retenir que son dédoublement à l'octave supérieure, dont les quartes parallèles avec l'alto I n'ont rien que de très orthodoxe (1).

(1) Cf l'analyse du motet *Anima mea* par M. Orel, dans son étude *Einige Grundformen der Motettkomposition im XV. Jahrh.* (Beiheft VII des DENKM. autr.; cf. pp. 18 et suiv.).

Il nous reste à étudier, en fait d'antiennes marianesques, deux grands morceaux à 4 voix, un *Salve Regina* et un *Ave Regina cœlorum* dont la date de composition est sans aucun doute postérieure à celle des pièces du genre que nous avons examinées jusqu'ici. Le *Salve Regina* (1) se rencontre dans le Codex 89 de Trente, fol. 349*b* à 352*a* (n° 727 du cat. thém.), et dans le ms. 3154 de Munich, fol. 86*b* (n° 56). Seule la version de Munich indique *Wilhelmus Dufay* comme auteur, celle de Trente étant anonyme (2). A en juger d'après les noms de musiciens qu'il contient, le ms. munichois est de rédaction plus récente que celui de Trente. Ce dernier semble avoir été compilé par Johannes Wiser dans la période comprise approximativement entre 1455 et 1465 (3). Il apparaît donc comme vraisemblable que le *Salve Regina* de notre maître a été composé aux environs de 1460, c'est-à-dire vers le temps où il écrivait ses grandes messes à 4 voix.

Le motet débute par le mot *Salve* entonné par le cantus, sous sa forme monodique grégorienne. Le même cantus reprend ensuite cette mélodie et la développe tout entière en forme de paraphrase ornée, tandis que les trois autres voix l'accompagnent, formant un tutti à peu près constant. La mesure, ternaire d'abord, se fait binaire à partir d'*Eia ergo,* redevient ternaire à *O clemens,* puis de nouveau binaire à partir d'*O dulcis* jusqu'à la fin. Ces alternances rythmiques vont de pair avec une divergence d'écriture en vertu de laquelle la mesure binaire amène, d'une part, une simplification de la figuration aux diverses parties; d'autre part, une sorte de « statisme » semi-homophonique contrastant avec la mobilité des arabesques qui forment la trame des épisodes ternaires (4).

Il n'est, dans tout ce morceau, qu'un seul endroit où le cantus cesse de se faire entendre : à savoir le passage *illos tuos,* dans
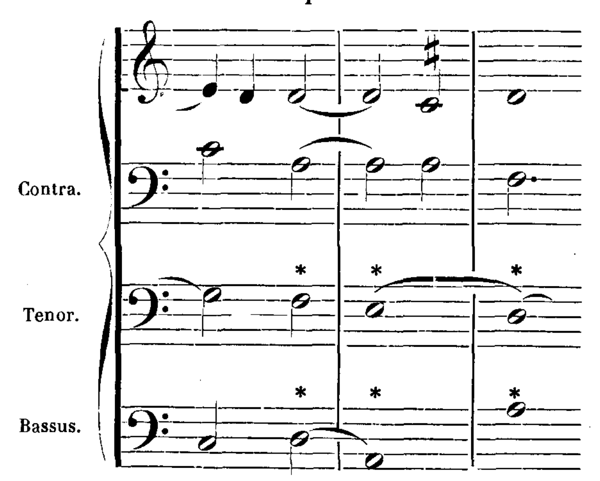
(1) En notation moderne dans les *Denkm.* autr., VII, p. 178.

(2) *Denkm.* autr., VII, *Revisionsber.*, p. 282.

(3) *Denkm.* autr., VII, p. XVI.

(4) Ceci est, au demeurant, une remarque qui s'applique à la plupart des œuvres du temps, où se pratique ce système d'alternances.

lequel la voix immédiatement inférieure (*contra*) reprend la mélodie liturgique pour son compte, en la figurant très légèrement (mes. 84 à 90). Cette anomalie est probablement due, selon M. Orel [1], à ce que cette cantilène montant trop haut, elle dépasserait les limites que Dufay a, partout ailleurs, assignées à son supérius. Celui-ci est écrit en clef d'*ut* première ligne; le *contra* et le *tenor* en clef d'*ut* quatrième ligne, le *bassus* en clef de *fa* troisième ligne. Comme on le voit, on a de nouveau affaire, ici, à une voix qualifiée *tenor* et qui, cependant, n'est nullement le véhicule du *cantus firmus*. Il y a toutefois lieu de remarquer qu'on y rencontre souvent, particulièrement aux cadences, des suites de notes qui rappellent l'une des clausules principales de l'original grégorien (*fa, mi, ré*) [2]. Il peut, il est vrai, n'y avoir là qu'une simple coïncidence : lorsqu'on examine de près la raison d'être de cette marche mélodique, on s'aperçoit, en effet, qu'elle conditionne chaque fois la cadence : *tonique* (*ré*) — *dominante* (*la*) — *tonique*, le *fa* et le *mi* du ténor étant respectivement la tierce et la quinte de la tonique *ré* et de la dominante *la* énoncées par la basse :



(1) Beiheft VII des *Denkm.* autr., p. 62.

(2) Cf. mes. 4-5; 12-13; 25-26; 64-65; 111 et suiv.; 138 et suiv.; 170 et suiv.; 194-195; 221 et suiv.

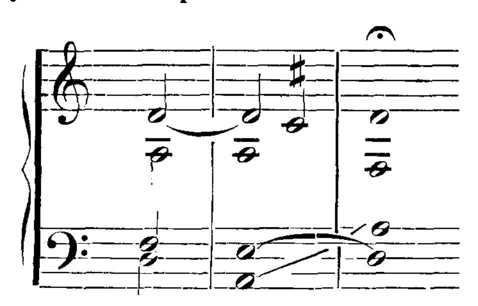
Quant au *ré* du ténor, il fait fonction de tonique, la basse *la* l'escaladant par un saut d'octave et devenant, de ce fait, sa quinte.

Si un doute peut exister en ce qui regarde les rapports de cette clausule avec celle de la cantilène liturgique, aucune hésitation n'est possible dans le cas du passage *O clemens*, où le ténor se fait, à titre exceptionnel, le véhicule du *cantus firmus*. Chose digne de remarque, cela n'empêche nullement le supérius de ce passage de traiter simultanément la même cantilène : mais il le fait avec une figuration si capricieuse, que tout parallélisme entre le ténor et lui est, par le fait même, exclus. Dans l'épisode suivant, *O pia*, le contra reprend à son tour le même motif : mais cette fois l'on ne reconnaît plus du tout le *cantus firmus* dans la broderie du supérius qui s'étend au-dessus de cette voix.

A part les petites anomalies que nous venons de signaler, le *Salve Regina* de Dufay se réclame donc essentiellement de cette manière de composer propre à la première moitié du XVe siècle, en vertu de laquelle la mélodie grégorienne est développée à la voix supérieure, tandis que les autres voix lui servent d'accompagnement. Si, aux environs de 1420-1430, cette technique se réalise d'ordinaire suivant les règles du faux-bourdon à trois voix, plus ou moins librement interprétées, à l'époque où nous sommes, les choses ont bien changé : le faux-bourdon a passé à l'arrière-plan, l'adjonction d'une quatrième voix ayant modifié de fond en comble les conditions dans lesquelles les parties sont appelées à se combiner entre elles. Archaïque par le placement du *cantus firmus* au supérius, notre *Salve Regina* tend, en fait, vers un modernisme harmonique-contrapuntique très caractérisé. Il suffit de lire la voix qualifiée de *bassus* pour se convaincre que, tantôt seule, tantôt de concert avec le ténor [1], elle est organisée de manière à former un soutien harmonique de premier ordre. Les cadences sur la seconde (accord de sensible renversé à la sixte) ont pour ainsi dire entièrement fait

(1) Très exceptionnellement avec le *contra*.

place aux cadences sur la dominante, et celles-ci s'ornent, le plus souvent, d'un retard de la tierce par la quarte, qui frappe par son aspect déjà tout classique :



L'agencement des voix se fait avec une aisance extrême et l'ensemble offre une plénitude harmonique remarquable, plus particulièrement dans les passages binaires à tendances homophoniques. Dans quelques passages fugitifs, on perçoit déjà une tendance à pratiquer ces redoublements à la douzième de la basse par le *cantus,* qui vont prendre une importance croissante avec Obrecht, et introduire dans la polyphonie un élément de douceur et de suavité dont bénéficiera le XVI[e] siècle tout entier. (Cf. mes. 177 et 191.)

L'expression générale du motet est grave et solennelle, comme il faut s'y attendre de la part d'un morceau conçu dans le premier mode ecclésiastique (*ré* authentique) et réalisé dans la forme d'un *tutti* presque constant.

M. Orel a consacré une étude très complète au *Salve Regina* de Dufay dans son travail intitulé *Einige Grundformen der Motettkomposition im XV. Jahrh.* (1). Il s'est surtout attaché à mettre en relief la manière dont Dufay et ses contemporains ont compris la paraphrase de la cantilène grégorienne; à cet égard, les tableaux qu'il reproduit (pp. 92 ss.) sont très suggestifs, grâce à l'ingénieuse juxtaposition de six versions différentes mises en regard de l'original liturgique. De toutes

(1) Beiheft VII des *Denkm.* autr., pp. 48 et suiv.

ces versions, conclut M. Orel (p. 64), celle de Dufay est incontestablement la meilleure, celle qui traite le choral grégorien avec le plus de délicatesse et qui fait preuve, d'une façon générale, du sentiment esthétique le plus raffiné.

Comme presque toujours, dans les manuscrits de l'époque, le texte est très incomplètement adapté aux notes. Il n'est néanmoins pas interdit de croire que ce motet peut s'accommoder d'une interprétation purement vocale, en dépit de quelques marches de basse assez peu favorables à la voix (mes. 35 à 41) (1).

L'*Ave Regina coelorum* a déjà attiré notre attention plus haut (2). Il est, en effet, question de ce morceau dans le testament de Dufay; rappelons que le maître en prévoyait l'exécution pour l'instant de son agonie. L'œuvre ne figure que dans l'unique codex 80 B des archives capitulaires de Saint-Pierre, à Rome; encore y est-elle anonyme; mais la paternité de notre maître se déduit tout naturellement (3) de ce que ce morceau comporte, outre le texte ordinaire de l'*Ave regina,* des farcitures contenant des allusions précises à sa personnalité (4).

Cet *Ave Regina coelorum* se confond-il avec celui que Simon Mellet copia en 1464 (5)? C'est probable, mais non certain. Les transcriptions des pièces de Dufay par Mellet semblent avoir entièrement disparu, en sorte qu'aucune comparaison n'est possible. Le fait qu'il n'existe, dans les codices de Trente ou d'ailleurs, aucun autre *Ave Regina* à 4 voix de notre maître (6),

---

(1) C'est de cette manière qu'il a été exécuté à Karlsruhe, en septembre 1922, au concert de musique médiévale auquel nous avons déjà fait allusion plus haut. (Cf. F. Ludwig, dans la *Zeitschr. für Musikwiss.,* mai 1923, p. 442 et ss.).

(2) Cf. p. 65.

(3) Cf. HABERL, *Dufay*, p. 76.

(4) Ce cas n'est pas rare au XVe et au XVIe siècle. Combien de fois Ronsard ne cite-t-il pas son nom dans ses poèmes !

(5) Cf. HABERL, *Dufay*, p. 51, note 4.

(6) Il en existe au moins deux à trois voix, dans divers manuscrits italiens ou de provenance italienne.

paraît indiquer toutefois qu'il pourrait bien n'en avoir composé qu'un seul et que cette pièce unique, perdue à Cambrai, s'est, par miracle, conservée à Rome, dans le manuscrit 80 B de Saint-Pierre (1). S'il en était ainsi, il faudrait en conclure qu'elle remonte à une dizaine d'années avant la mort de son auteur. Il n'est point impossible, pour le surplus, que celui-ci l'ait remaniée dans la suite.

L'*Ave Regina coelorum* a été reproduit tout entier en notation ancienne par Haberl, dans son *Dufay*; par contre, cet auteur n'a publié, dans cet ouvrage, que la première moitié de l'œuvre en notation moderne (2).

Ce motet est si important, à tous égards, qu'il nous paraît opportun d'en donner le texte entier, avec une traduction, les caractères italiques désignant la farciture (3) :

I. Ave Regina Cœlorum Ave Domina Angelorum, *Miserere tui labentis Dufay* *Peccatorum ruat in ignem fervorum !* Salve radix, salve porta Ex qua mundo lux est orta, *Miserere, genitrix domini,* *Ut pateat porta celi debilem.*	I. Salut, Reine du Ciel, Salut, maîtresse des Anges ! *Aie pitié de ton Dufay mourant* *Et fais qu'il soit précipité dans le feu du purgatoire !* (4) Salut, source de la vie, salut, porte Par où la lumière est entrée dans le monde. *Aie pitié, ô mère du Seigneur,* *Afin que la porte du ciel s'ouvre à sa débilité.*

(1) Ce codex date fort probablement d'après 1464, puisqu'il contient des œuvres de Loyset Compère.

(2) Cf. les *Musikbeilagen,* à la fin du volume. Nous avons transcrit la seconde moitié du motet en notation moderne, en vue de ce travail.

(3) Ces farcitures, proches parentes des tropes, sont fréquentes dans la littérature musicale du XVe siècle : on en rencontre, notamment, un curieux exemple dans l'*Old Hall Ms.,* qui date de la première moitié du siècle et qui ne contient que des pièces polyphoniques anglaises. (Cf. le motet à 3 voix *Salvatoris mater pia—Sancte Georgi,* de Thomas Damett, dans lequel les deux voix supérieures entremêlent respectivement une prière à la Vierge et une prière à Saint-Georges d'allusions à l'Angleterre et au roi Henry. Ce morceau a été reproduit en notation moderne par M. Barclay Squire dans les *SMB. der I. M. G.,* II, pp. 383 et suiv.)

(4) *Ignis fervorum,* par opposition à *ignis gehennae.* (Cf. HABERL, *Dufay,* p. 76, note 1.)

II. Gaude virgo gloriosa,
Super omnes speciosa.
Miserere supplicanti du fay
Sitque in conspectu mors ejus speciosa.
Vale, o valde decora,
Et pro nobis (1) Christum exora,
In excelsis ne dampnemur;

Miserere nobis et juva
Ut in mortis hora
Nostra sint corda et ora (2).

II. Réjouis-toi, Vierge glorieuse,
Belle par-dessus toutes.
Aie pitié de Dufay qui te supplie,
Afin que la mort lui soit belle.

Salut, ô vierge pleine de grâce,
Et prie pour nous le Christ,
Afin que nous ne soyons pas damnés dans le ciel:
Aie pitié de nous et fais
Qu'à l'heure de la mort,
Les cœurs et les visages soient avec nous.

Le motet est divisé en deux parties, dont la seconde est un peu plus longue que la première. Celle-ci est entièrement composée dans le rythme ternaire, celle-là dans le rythme binaire, à part un bref passage de onze mesures au début de son quatrième quart. La ternarité de la première partie va de pair, comme de coutume, avec une écriture plus fleurie, la binarité de la seconde avec un style plus simple, où l'ampleur de la ligne l'emporte sur le caprice de l'arabesque.

Des quatre voix, trois seulement portent une qualification : le *ténor*, écrit en clef d'alto, et les deux *contraténors*, dont l'un est au même niveau que le ténor, tandis que l'autre, qui sert de base harmonique à l'ensemble, est en clef d'*ut* 5e ligne. Le cantus (clef d'*ut* 1re ligne) est, d'après l'original, l'unique véhicule de la farciture dans la première partie du motet; par contre, dans la seconde partie, les deux contraténors s'associent occasionnellement à lui, pour l'exécution de ce texte adventice.

La mélodie liturgique de l'*Ave Regina* occupe la partie qualifiée de *tenor* : elle s'y déroule dans son entièreté, d'un bout à l'autre du motet, sous une forme diversement figurée, tout en offrant, à la fin de la première partie et surtout de la seconde,

(1) La version de Dufay porte le mot *semper* (étranger à la version grégorienne ordinaire), entre *nobis* et *Christum.*

(2) D'après la version en notation ancienne d'Haberl, l'une des voix dirait *ora,* une autre *opera : ora* est évidemment préférable. (Cf. HABERL, *Dufay,* p. 76, note 1.)

des codas ou esquisses de développement de caractère plus ou moins libre : elle s'interrompt souvent, parfois même assez longuement, pour laisser place aux trois voix restantes, groupées tantôt en trio, tantôt en duo. Or, — et ceci est nouveau, — celles-ci s'inspirent fréquemment de la cantilène du ténor, soit qu'elles la parodient à leur façon, soit qu'elles la soumettent à des imitations. Le début de la *I^a pars* est particulièrement intéressant à l'égard du premier de ces deux procédés : le ténor n'intervenant qu'au bout de vingt mesures, l'introduction du motet est formée au moyen de deux duos successifs, l'un du cantus et du contraténor élevé, l'autre des deux contraténors; dans le premier, le cantus parodie librement la phrase initiale (*Ave Regina coelorum*) du choral grégorien; dans le second, le contraténor élevé fait de même à l'égard de la deuxième phrase (*Ave Domina angelorum*), qui n'est, d'ailleurs, dans la version originale monodique, qu'une simple répétition de la première. L'entrée en jeu du ténor amène un tutti qui met fin, provisoirement, à toute parodie de la part des trois voix de contrepoint. Mais le *cantus firmus* s'étant tu, au moment où va entrer en jeu le motif *Salve radix*, le supérius en profite pour annoncer ce dernier par voie d'imitation anticipative (mes. 44 ss.). Ce fragment thématique, qui reparaît d'ailleurs périodiquement dans l'original grégorien et dont la forme la plus simple comporte ce tétracorde aller et retour :

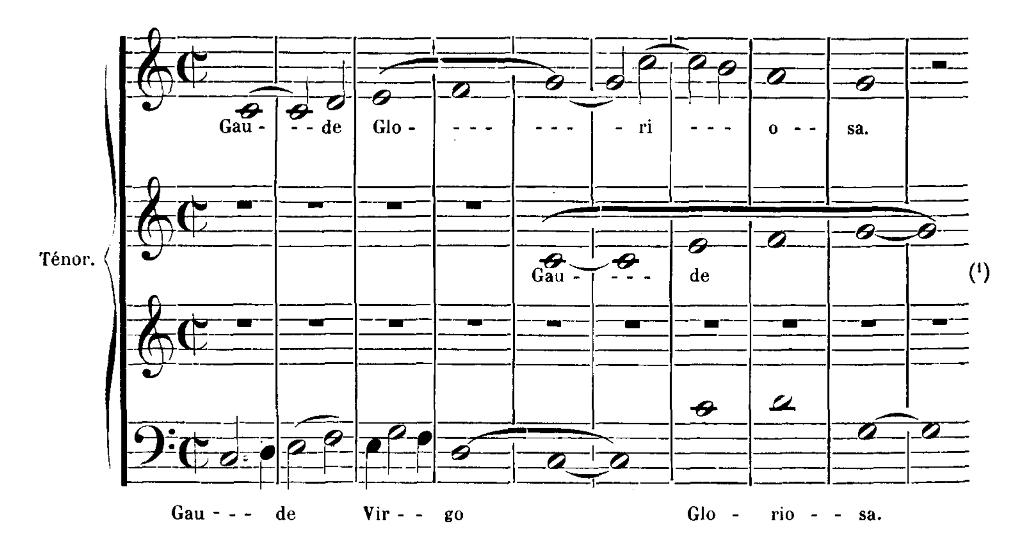


revient, de même, à chaque instant, sous des aspects divers et à toutes les voix, dans la suite du motet.

La seconde partie de celui-ci est beaucoup plus étendue que la première (1), principalement en raison du fait que les diffé-

(1) La première a 75 mesures, la seconde 184.

rents fragments du ténor y subissent des interruptions plus prolongées que dans la première partie. Son début intéresse par des imitations libres très caractéristiques :
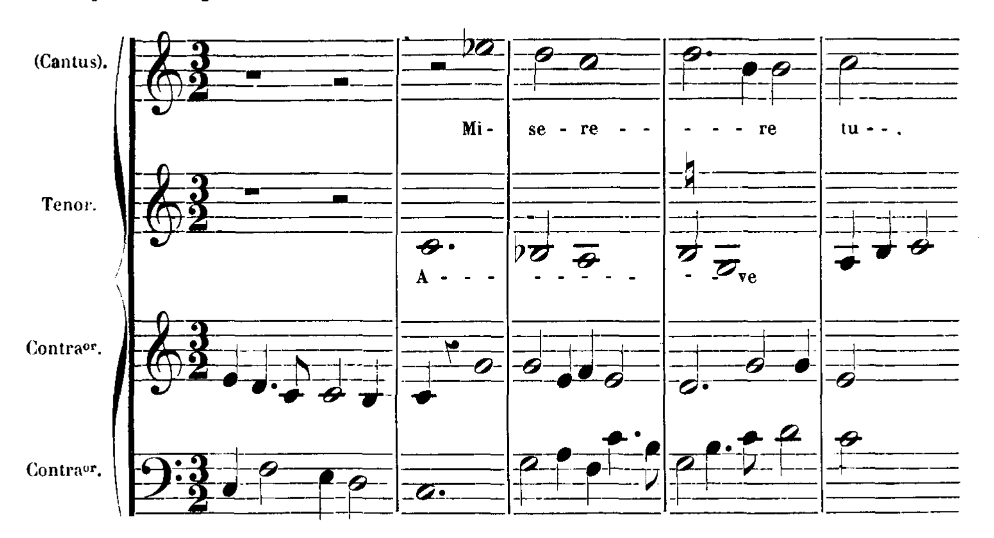


Comme on le voit, le *cantus firmus* est annoncé d'avance et simultanément par le supérius et la basse, celle-ci le traitant en diminution. Il y a là une série d'artifices qui deviendront monnaie courante dans la suite, mais que l'on n'est pas peu surpris de rencontrer déjà sous la plume de notre maître. La suite de cette *II^a pars* ne donne pas lieu à de nouvelles remarques d'ordre technique : on y voit appliquer, avec une aisance plus grande encore que dans la *I^a pars*, et sous des formes analogues, le principe de la parodie et — plus rarement — celui de l'imitation.

Le traitement de la farciture est remarquable à tous égards. Il semble que Dufay ait eu à cœur de lui conférer un relief tout spécial. Déjà, dans la *I^a pars* du motet, son intervention se produit, au supérius, de manière à frapper l'esprit par sa

(1) Il semble, d'après la disposition du texte, dans l'original du Codex 80B, que Dufay ait entendu passer sous silence le mot *Virgo* au cantus.

soudaineté et son caractère inattendu. Le duo grave du contraténor vient de se terminer modestement en *ut* majeur. Le *cantus firmus* fait entendre alors sa première note (*do*). C'est le début du premier tutti : celui-ci se parfait, après une pause de semibrève, au moyen d'un *mi* bémol lancé sans préparation par le supérius :
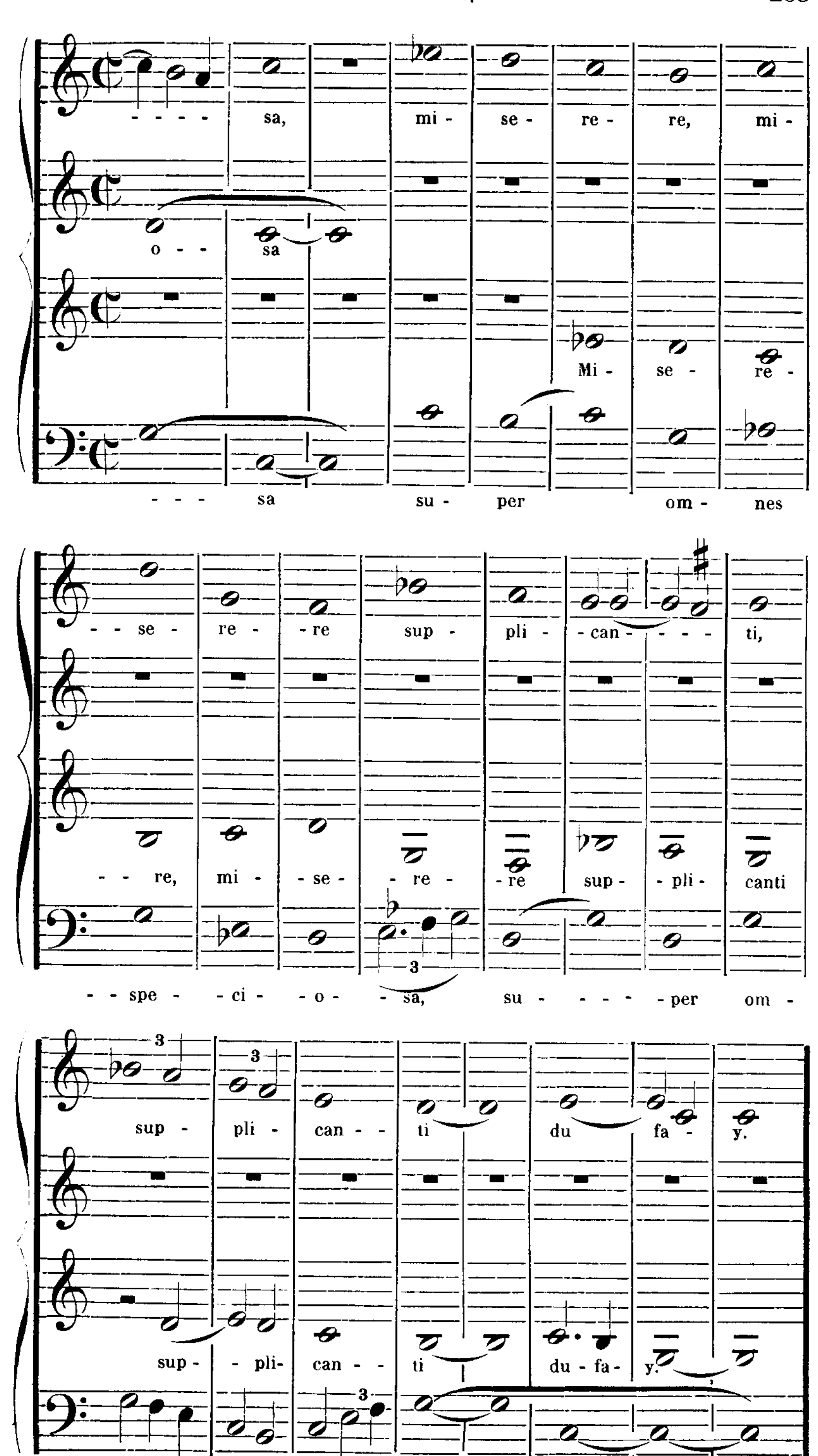


Il y a là un effet de coloris et d'expression véritablement surprenant, que seul un génie comme Dufay était capable d'imaginer, à cette époque lointaine (1).

La même entrée se reproduit d'une façon à peu près symétrique à la mesure 19 de la *II^a pars*; mais, totalement dégagée ici de la contrainte du *cantus firmus*, elle sert d'amorce à un épisode dans lequel une ligne mélodique largement infléchie et une harmonie hardiment modulante concourent pour réaliser la plus grande beauté musicale que l'on ait peut-être atteinte avant le quatrième quart du XVe siècle :

---

(1) Non qu'on ne puisse trouver des audaces plus ou moins analogues chez des contemporains, mais jamais elles ne se présentent avec un relief aussi marqué et un accent aussi affirmatif.


sa, mi - se - re - re, mi -
o - - sa
Mi - se - re -
- - - sa su - per om - nes
- - se - re - - re sup - pli - - can - - - - ti,
- - re, mi - - se - - re - - re sup - - pli - canti
- - spe - - ci - - o - - sa, su - - - - - per om -
sup - pli - can - - ti du fa - y.
sup - - pli- can - - ti du - fa - y.
- - nes spe - cio - sa - - - - - - - - - - - - - -

L'adaptation du texte aux notes, très sommaire dans l'original, offre certes quelque difficulté. Mais celle-ci vaincue, quel sens de la vérité expressive se révèle dans cette humble prière du cantus qu'intensifient l'imitation du premier contraténor et le contrepoint libre du second, avec son *la* bémol si discrètement plaintif! Et quelle coïncidence parfaite entre la réalité psychologique et le sens visuel, dans cette inflexion descendante de la mélodie, où l'on devine le lent agenouillement de celui qui implore!

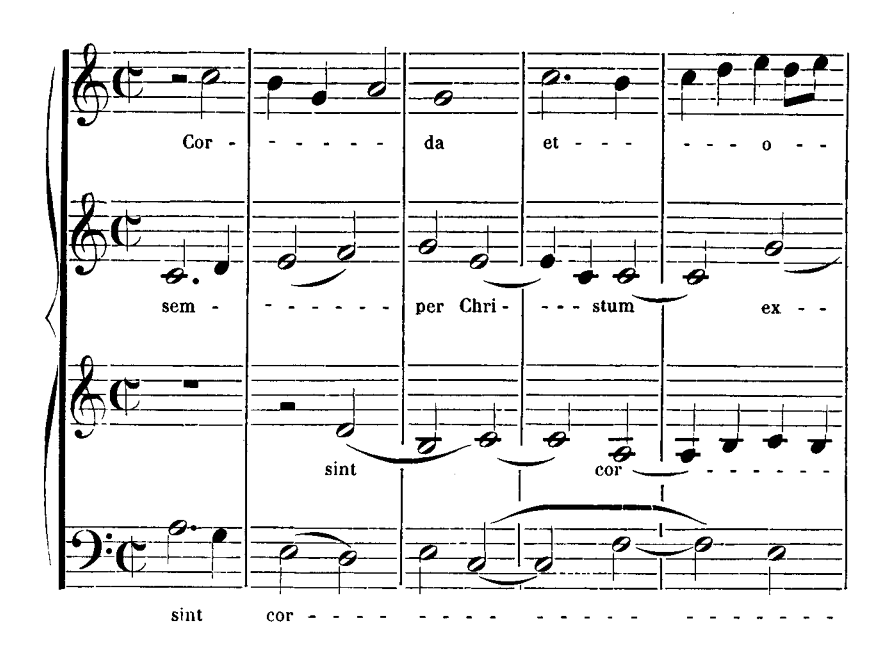
Moins intéressante au point de vue technique, mais tout aussi remarquable par la beauté de l'expression, est la conclusion du motet, dont ces mesures donneront une idée suffisante (voir p. 207, ci-contre) :
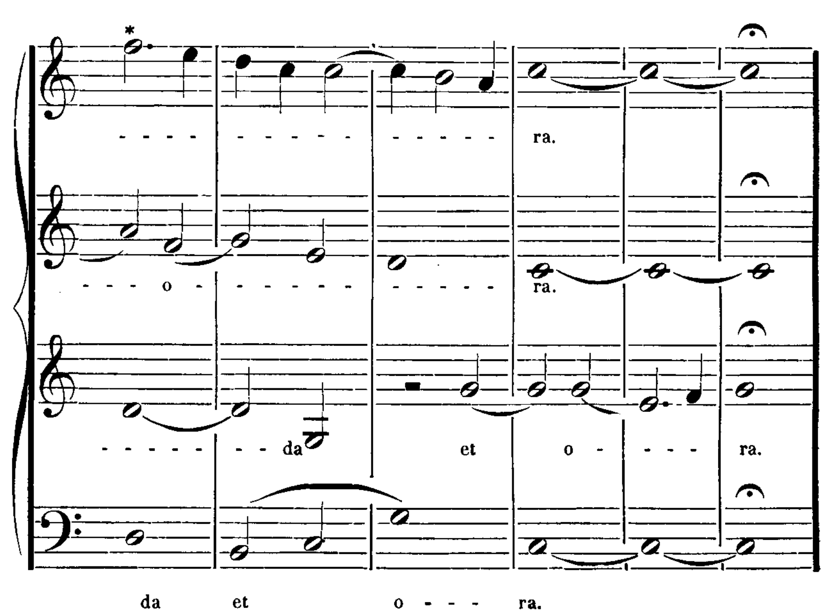
La montée du soprano jusqu'au *fa* (1) se produit ici avec un élan significatif : ne dirait-on pas l'envol de l'âme vers le ciel? Certes, on rencontre fréquemment des formules de ce genre dans la polyphonie de la fin du XVe siècle et du XVIe siècle tout entier. Mais Dufay n'a-t-il pas le mérite d'avoir été le premier à les réaliser?

Presque partout on est frappé, dans l'*Ave Regina coelorum*, par le caractère prenant de la mélodie, sa force interne, ses montées exaltées et cette simplicité presque classique qui semblait être l'apanage exclusif des générations plus proches de nous : à la joaillerie miniaturée des figurations qu'on discerne dans les œuvres de jeunesse du maître et qu'il a partiellement héritée de Dunstable, succèdent ici ces longues phrases élancées à la Josquin qui, nous arrachant à l'intimité du livre d'heures, nous font lever les yeux vers le spectacle grandiose et mystérieux des voûtes de la cathédrale, symbole de la puissance du sentiment religieux.

---

(1) On ne la rencontre pas seulement dans ce passage, mais encore à neuf autres endroits du motet, ce qui est très exceptionnel pour l'époque et marque bien l'intention de Dufay d'user sans frein de cette extension de l'échelle musicale dont Adam de Fulda le déclare l'inventeur.


Cor - - - - - - - da et - - - - - - o - -
sem - - - - - - - - per Chri - - - - stum ex - -
sint cor - - - - - - -
sint cor -


- - - - - - - - - - - - - - - - ra.
- - - o - - - - - - - - - - - - ra.
- - - - - - - da et o - - - - ra.
da et o - - - ra.

L'interprétation a cappella de ce motet ne semble pas faire l'ombre d'un doute. Certes l'application des paroles à la musique est malaisée, mais elle est loin d'être impossible. La ligne mélodique des différentes parties offre, d'ailleurs, d'un bout à l'autre, un caractère vocal irréprochable. Il faut tenir compte, d'autre part, de ce que la cathédrale de Cambrai a été véritablement le berceau du style *a cappella*, par suite du long entraînement de ses chanteurs et du rôle en quelque sorte négatif qu'y jouaient l'orgue et les organistes. Enfin le testament de Dufay ne prescrit-il pas implicitement une exécution purement vocale? «... *Pueri altaris,* y est-il dit, *una cum magistro eorum et duobus ex sociis, inibi similiter presentes decantent motetum meum de Ave Regina Celorum*... » (1). Quoi de plus clair? Les enfants auront à chanter avec leur maître et deux autres chanteurs adultes. Comment se fera la répartition? Si les enfants sont nombreux, ils se partageront sans doute le supérius, le ténor et le contreténor I; s'ils ne forment qu'un tout petit groupe, ils se contenteront de chanter avec leur maître le cantus et le ténor, les deux autres voix incombant respectivement aux deux chanteurs adultes.

M. Schering considère comme fort probable que l'*Ave Regina coelorum* de Dufay comportait une part d'intervention instrumentale (2) : « Le *magister puerorum*, dit-il, accompagnait vraisemblablement les chanteurs sur un *organetto.* » Le mot *decantent,* appliqué à l'ensemble des interprètes, ne constitue pas pour lui une objection, parce que *cantare* se dit indifféremment, au moyen âge, de l'exécution vocale et de l'exécution instrumentale. Cette explication, qui contient d'ailleurs une part de vérité, est fort ingénieuse, mais il nous paraît évident qu'elle est inspirée, avant tout, par le désir immodéré de faire rentrer dans le cadre d'une idée préconçue une composition que sa nature même voue logiquement à l'interprétation *a cappella.*

(1) Cf. Haberl, p. 120.

(2) *Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin.* Leipzig, Breitk. et Härtel, 1912, p. 17, note 1.

Il ne nous reste plus à examiner que les treize hymnes à 3 voix de Dufay, qui ont été publiés jusqu'à présent. En voici l'énumération, avec indication des sources [1] :

1. *Ad coenam agni* (*Hymnus paschalis*) (*Denkm.* autr., VII, p. 159) : Modène, A. X. 1. 11, fol. 8; Trente, 89, fol. 377*b*, anonyme (n° 745 du cat. thém.) [2].

2. *Christe redemptor saeculi* (*Hymnus de omnibus sanctis*), (*Denkm.*, VII, p. 160) : Mod., A. X. 1. 11, fol. 16; Trente, 92, fol. 96*a* (n° 1448 du cat. thém.) [3]; Trente, 92, fol. 237*a*, anonyme (n° 1580 du cat. thém.); Trente, 90, fol. 1*a*, anonyme (n° 781 du cat. thém.) [4].

3. *Christe redemptor omnium* (*Hymnus de Nativitate D. N.*) (*Denkm.*, VII, p. 160) : Mod., A. X. 1. 11, fol. 2; Trênte, 92, fol. 134*a* (n° 1493 du cat. thém.).

4. *Conditor alme siderum* (*Hymnus de Adventu D. N.*). (*Denkm.*, VII, p. 161) : Mod., A. X. 1. 11, fol. 1; Bologne, *Liceo musicale* 37, fol. 286; Trente, 92, fol. 61*a* (n° 1416 du cat. thém.).

5. *Hostis Herodes* (*Hymnus in Epiphania Domini*). (*Denkm.*, VII, p. 162) : Mod., A. X. 1, 11, fol. 4; Bol., *Liceo*, 37, fol. 288; Trente, 92, fol. 238*b* (n° 1583 du cat. thém.) [5].

6. *Iste confessor* (*Hymnus in nativitate confessoris*) (*Denkm.*, VII, p. 163) : Bol., *Liceo*, 37, n° 322bis; Trente, 92, fol. 238*a* (n° 1582 du cat. thém.) [6].

---

(1) Nous les numérotons 1 à 12, avec un 8bis intercalaire, afin d'éviter une discordance avec la numérotation des douze hymnes publiés dans la VIIe année des *Denkmäler* autrichiens.

(2) La version de Modène diffère, dans sa seconde partie, de celle de Trente (Cf. la variante dans les *Denkmäler*, VII, p. 279).

(3) Les paroles indiquées sont, d'après l'incipit, celles de la 2e strophe, *Beata quoque*.

(4) D'après l'incipit, les paroles *Tu lumen, tu splendor* sont celles de l'hymne suivant (n° 3 de notre liste); mais la musique est la même que celle de notre hymne numéro 2.

(5) La version de Bologne diffère quelque peu de celle de Trente (cf. Haberl, p. 96 et *Denkmäler*, VII, p. 280).

(6) Haberl, *Dufay*, p. 96, dit que la version de Trente diffère de celle de Bologne : il n'est question d'aucune variante dans le *Revisionsber.* des *Denkm.*, VII, p. 280.

7. *O lux beata Trinitas (Hymnus in festo Trinitatis)* (*Denkm.*, VII, p. 164) : Mod., A. X. 1. 11, fol. 12; Bol., *Liceo*, 37, n° 315bis (1); Trente, 92, fol. 14*a* (n° 1376 du cat. thém.); Rome, Saint-Pierre, 80B, fol. 184, anonyme.

8. *Pange lingua (Hymnus in festo corporis Christi)* (*Denkm.*, VII, p. 65) (Haberl, *Dufay, Beilagen*, p. 13) : Mod., A. X. 1. 11, fol. 11; Bol., *Liceo*, 37, n° 316; Trente, 92, fol. 238*b*-239*a* (n° 1584 du cat. thém.) (2).

8bis. *Pange lingua* (*Denkm.*, XXVII, 1, p. 29) : Tr., 92, fol. 236*b* (n° 1578 du cat. thém.).

9. *Sanctorum meritis (Hymnus in festo plurimorum martyrum)* (*Denkm.*, VII, p. 166) : Mod., A. X. 1. 11, fol. 19; Bol., *Liceo*, 37, n° 322 (3); Trente, 92, fol. 237*a* (n° 1581 du cat. thém.).

10. *Ut queant (Hymnus de S. Johannes)* (*Denkm.*, VII, p. 167) : Mod., A. X. 1. 11, fol. 13; Bol., *Liceo*, 37, n° 320 (4); Tr., 92, fol. 239*b*, anonyme (n° 1585 du cat. thém.).

11. *Veni Creator spiritus (Hymnus in festo Pentecostis)* (*Denkm.*, VII, p. 167) : Mod., A. X. 1. 11, fol. 10; Tr., 92, fol. 30*a* (n° 1389 du cat. thém.).

12. *Vexilla regis prodeunt* (*Denkm.*, VII, p. 168) : Mod.,

---

(1) Cette version aurait 4 voix, d'après l'index de ce manuscrit publié dans le volume IV du catalogue du *Liceo* : ce doit être une erreur, à en juger d'après Haberl, p. 84, et le *Revisionsb.* des *Denkm.*, VII, p. 280.

(2) Haberl (*Dufay*, p. 96) note que la version de Bologne et celle de Trente diffèrent entre elles; d'après le *Revisionsb.* des *Denkm.*, VII, p. 280, cela ne s'appliquerait qu'au nombre de strophes mises en musique.

(3) A 4 voix, d'après Haberl (*Dufay*, p. 84) et d'après l'index du manuscrit dans le volume IV du catalogue de la Bibliothèque du *Liceo* : cette indication doit être erronée (cf. *Revisionsb.* des *Denkm.*, VII, p. 281).

(4) A 4 voix, d'après la table du codex, dans le volume IV du catalogue de la Bibliothèque du *Liceo*. — N. B. — Cette indication erronée (cf. *Denkm.*, VII, *Revisionsb.*, p. 281) provient sans doute, dans ce cas, comme dans les précédents, de ce que l'on a compté comme voix de contrepoint le choral monodique noté qui alterne avec les strophes polyphoniques.

A. X. 1. 11, fol. 7; Trente, 92, fol. 72*a*, anonyme (n° 1428 du cat. thém.) [1].

Ces hymnes sont uniformément composés à trois voix et en mesure ternaire. Dans tous, sauf un, la mélodie liturgique est traitée au supérius, le plus souvent sous forme figurée; seul le n° 4, *Conditor alme*, s'abstient, à peu de chose près, de tout ornement. Le degré de figuration varie selon les cas; il atteint son maximum de complexité dans la clausule en triolets qui termine, sur le mot *celitus*, la première strophe du n° 9, *Sanctorum meritis*. La qualité de la paraphrase n'est guère remarquable dans l'ensemble, du fait qu'on y perçoit trop l'application mécanique d'un cliché d'usage courant.

Dans l'unique cas où la cantilène grégorienne ne se trouve pas au supérius (n° 2, *Christe redemptor saeculi*), elle occupe la voix intermédiaire (*contra*), où elle apparaît, avec une légère figuration, à la quarte supérieure. M. Orel (*Denkm.* autr., XXVII, 1, p. 106) émet l'opinion que le *cantus* qui lui sert de contrepoint n'en est, à son tour, qu'une paraphrase ornée, en sorte qu'on verrait, dans une seule et même composition, une mélodie traitée simultanément à deux voix différentes, dans deux tons différents et sous un aspect figuratif différent. Cet auteur nous paraît s'être laissé fourvoyer par un zèle excessif en faveur d'une thèse qui lui est chère. Il est bien vrai que, à première vue, le supérius de l'hymne *Christe redemptor saeculi* donne l'impression d'une parodie plus ou moins libre de l'original liturgique, mais la chose s'explique, en réalité, par un motif tout autre que celui qu'allègue M. Orel : l'hymne étant, en effet, composé dans un style qui s'inspire fortement du faux-bourdon, le *cantus* a une tendance toute naturelle à suivre le *contra* (*cantus firmus*) à la quarte supérieure; si l'on ne prend garde à cela, il est évident que ce

[1] D'après les indications du catalogue thématique des codices de Trente (n° 1428), la version de Modène serait composée à 4 voix, une quarte plus haut que celle de Trente : d'après le *Revisionsb.* (*Denkm.*, VII, p. 281), il semble qu'elle n'ait que 3 voix, ce qui nous paraît plus normal.

parallélisme peut créer et a effectivement créé, chez M. Orel, l'illusion que le compositeur a délibérément entendu paraphraser au supérius la mélodie du contraténor.

La grande majorité de ces hymnes comporte l'exécution des versets impairs par le chœur monodique et des versets pairs par le chœur polyphonique. L'inverse se produit dans un cas seulement, celui du n° 7, *O lux beata*. L'hymne *Ad coenam agni* (n° 1) et le second *Pange lingua* (n° 8bis) font exception à ce système alternatif. Dans *Ad coenam*, la première strophe est écrite en un contrepoint peu compliqué, la seconde en faux-bourdon, le supérius (cantilène grégorienne) restant le même dans chacune d'elles, mais avec une figuration différente. Les cinq strophes suivantes (1) ont donc à utiliser tour à tour la musique de la première et celle de la deuxième strophe. Le second *Pange lingua* fait, de même, entrer en jeu, dès son début, le chœur polyphonique : on doit, en conséquence, imaginer chacune de ses strophes chantées sur la musique de la première. Cette œuvre, publiée à part dans le volume XXVII, 1, des *Denkm.* autr. (p. 29), offre un caractère assez divergent de celui des douze autres hymnes, encore qu'elle se base, elle aussi, sur le traitement figuré de la mélodie liturgique au supérius. Mais, à part ce point commun, tout dénote en elle un ensemble de progrès techniques de nature à lui faire attribuer une date plus récente. Aussi bien, sa présence dans l'unique codex 92 de Trente, à l'exclusion des manuscrits plus anciens de Bologne et de Modène (?), confirme cette modernité relative. Ici, presque plus de trace de faux-bourdon, mais une écriture contrapuntique libre, où la cadence sur la quinte joue un rôle de plus en plus perceptible, et qui n'exclut point, d'autre part, certaines tendances à l'imitation (mes. 7 ss.; 18 s.; 23 s.).

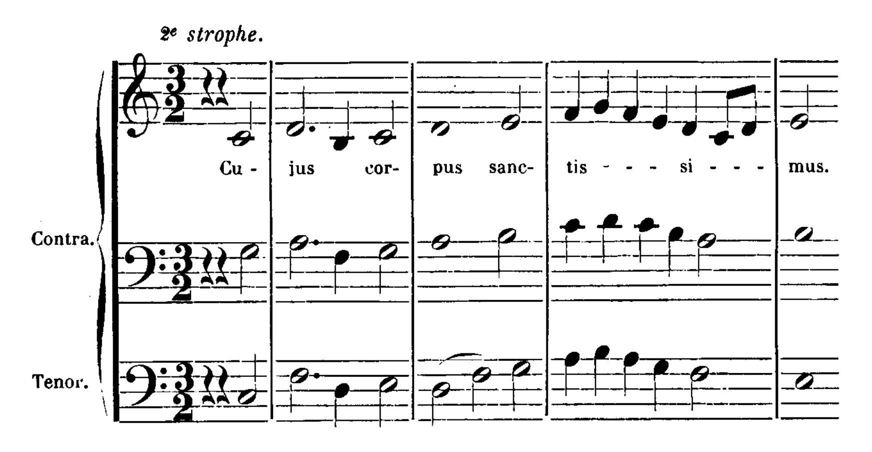
Au contraire, dans les douze hymmes du volume VII des *Denkm.* autrichiens, le faux-bourdon règne encore en maître : en maître absolu dans d'aucuns comme *Conditor alme, Iste*

(1) Voir le texte complet dans le *Thesaurus hymnologicus* de Daniel, I, 88.

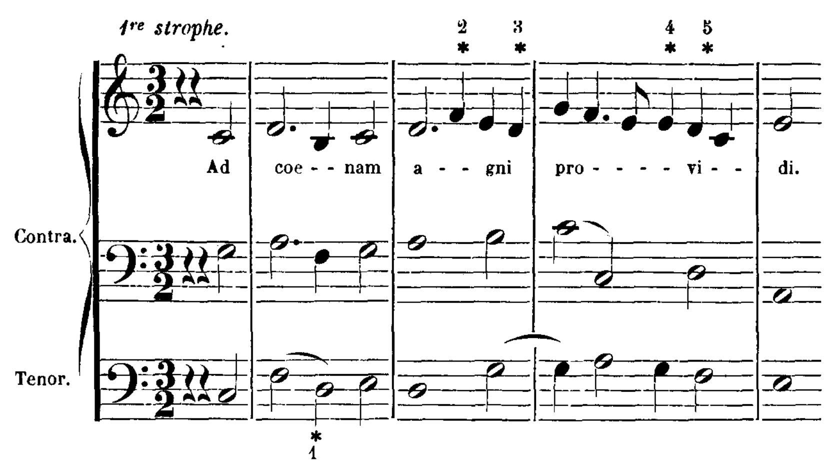
confessor et la seconde strophe d'*Ad coenam agni* (¹); en maître toujours présent, mais disposé à transiger, dans la majeure partie des autres. Un cas curieux est celui du *Christe redemptor omnium* (n° 3), où la mélodie liturgique, placée au cantus, subit un minimum d'ornementation, tandis que le ténor (voix la plus grave) et surtout la voix intermédiaire, qualifiée de *contratenor comme faulx-bourdon*, sont soumis à une figuration beaucoup plus accentuée.

On ne peut dire que ces hymnes appartiennent à ce que Dufay a composé de meilleur au point de vue de la technique et de l'expression. Ce sont, en somme, des œuvres assez ternes et d'une relative indigence musicale. Mais elles ne manquent pas d'intérêt, en ce qu'elles constituent des exemples frappants de la manière dont l'écriture en faux-bourdon se transforme peu à peu, à la faveur de la figuration, en un style nouveau où persistent tous ses avantages, sans que demeurent ses inconvénients.

La juxtaposition des premières mesures de la première et de la seconde strophe — celle-ci en faux-bourdon pur — de l'hymne *Ad cœnam* montre clairement le mécanisme de cette transformation :



(¹) Dans ces morceaux, la voix intermédiaire (*contra per faulx-bourdon*), n'étant pas notée dans les originaux, était censée intervenir par voie d'improvisation.



On voit, par cet exemple, que la modification de style s'opère essentiellement par la multiplication des quintes dans les chaînes d'accords en tierces et sixtes du faux-bourdon et par l'adjonction de tierces aux quintes vides, de manière à former des accords parfaits. Si nous analysons, à cet égard, la seconde citation, en la comparant à la première, nous ferons les constatations suivantes :

1er astérisque : l'anticipation du *ré* à la basse fait résonner une quinte vide, là où persiste, dans la première citation, un accord de tierce et sixte.

2e, *3e* et *4e* *astérisques :* l'intervention des notes de figuration *fa*, *ré* et *mi* donne respectivement naissance aux accords parfaits de *ré* mineur, *sol* majeur et *ut* mineur.

5e astérisque : par suite du croisement des parties, un accord parfait sans quinte (*ré-fa*) est substitué à l'accord de sixte formé au moyen du renversement de l'accord de sensible : d'où résulte une cadence sur la dominante, au lieu d'une cadence en faux-bourdon sur la seconde.

La transformation ne se fait pas toujours sans heurts ni maladresses, comme on peut s'en rendre compte par le début de la 4e mesure de la citation : mais enfin, elle se fait, et il n'est pas douteux que le renouvellement indéfini de ces sortes d'expériences, basées en grande partie sur les ressources qu'offre

l'écriture figurative, ait eu une influence décisive sur l'instauration de ce nouvel *ars nova* qui s'épanouit avec tant d'éclat vers le milieu du XVe siècle. Gardons-nous cependant d'un excès d'unilatéralité et ne perdons pas de vue que le faux-bourdon figuré n'est point la seule et unique source de cet art, mais que la tradition de l'*ars nova* français et italien du XIVe siècle n'a nullement perdu ses droits dans ce processus de développement. Soyons persuadés, au contraire, que la liberté progressive introduite dans la figuration du faux-bourdon a pour raison d'être le désir de concilier celle-ci avec les éléments les plus durables de cette tradition et de réaliser, par ce moyen, un heureux compromis entre deux tendances non contradictoires et semblablement efficaces.

Une dernière remarque : dans tous ces hymnes, la voix la plus grave est qualifiée de *tenor*, bien qu'elle n'ait rien de commun avec un *cantus prius factus*. On voit surabondamment, par là, que le XVe siècle tend de plus en plus à reléguer dans l'ombre l'antique notion du *tenor* imposé et à ne plus considérer cette voix que comme l'un des soutiens de l'édifice polyphonique, au même titre que sa contre-partie, le *contratenor*.

D. — Compositions sur textes français.

Le meilleur classement des pièces de Dufay écrites sur des textes français nous paraît être celui qui se base sur le genre littéraire auquel elles appartiennent. En effet, — comme nous avons eu l'occasion de le voir plus haut, — à l'époque où nous sommes, la « chanson française » de forme libre n'est pas encore née, les rapports entre la musique et les vers ayant conservé quelque chose de ce caractère de subordination mutuelle que l'on rencontre dans l'œuvre monodique des troubadours et des trouvères.

Au temps de Dufay, les genres les plus en vogue sont le rondeau et la ballade. Nous étudierons donc tout d'abord les rondeaux et les ballades de Dufay, ensuite les pièces qui ne se classent point sous ces rubriques; enfin celles dont l'espèce ne

peut être déterminée qu'hypothétiquement, faute d'un texte complet.

Le rondeau est, de beaucoup, la forme préférée de notre maître et, peut-on ajouter, de tous ses contemporains. Il fleurit déjà en plein XIII[e] siècle, avec le trouvère bourgeois Adam de la Hale, qui en a composé un certain nombre en contrepoint.

Dans sa remarquable étude : *Refrains et Rondeaux du XIII[e] siècle* (1), Pierre Aubry explique avec clarté le mécanisme musico-littéraire du rondeau, dans sa forme la plus simple et la plus primitive, à la fin du XIII[e] siècle. La caractéristique essentielle du genre consiste dans un *refrain initial,* qui reparaît au cours du morceau et à sa conclusion. Bien que n'ayant probablement aucune filiation directe avec le vieux rondeau du moyen-âge, la *pièce en rondeau* que l'on rencontre si souvent chez François Couperin et chez Rameau et, plus tard, le *rondo* de la sonate classique, ne sont, en réalité, que l'équivalent musical plus ou moins développé de cette forme littéraire.

Pierre Aubry décrit ainsi qu'il suit le rondeau simple du XIII[e] siècle : Il ne comporte en tout que huit vers, dont un refrain de deux vers, qui apparaît en son entier au début et à la fin du morceau. Restent quatre vers, dont le deuxième (le 4[e] de l'ensemble) reproduit le premier vers du refrain, les trois autres étant les seuls qui apportent au poème un élément nouveau.

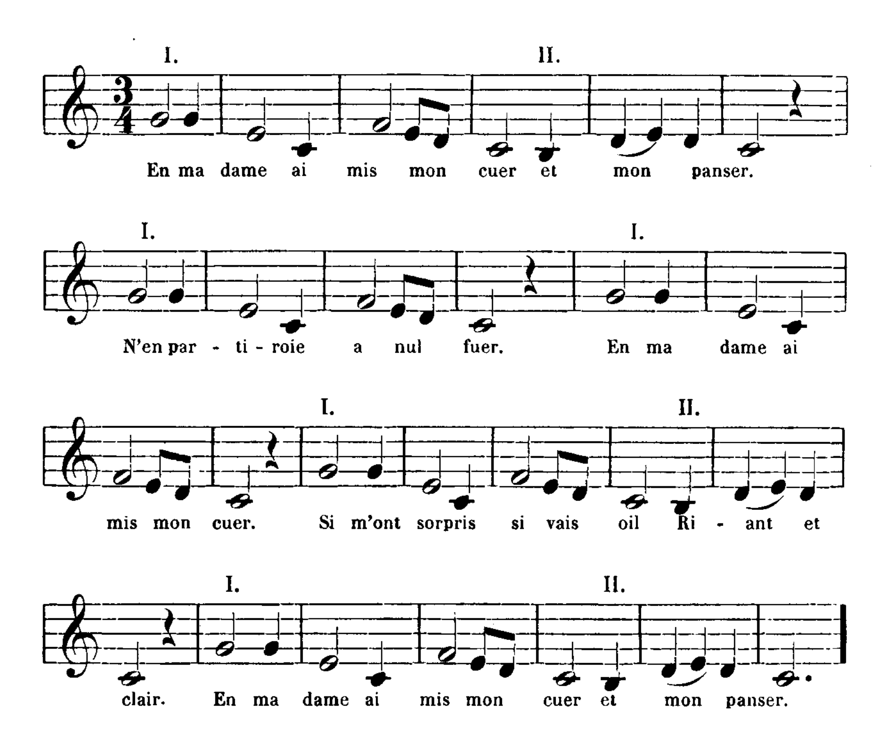
En voici un exemple :

I.	*En ma dame ai mis mon cuer*	1
II.	*Et mon panser*	2
I.	N'en partiroie a nul fuer	3
I.	*En ma dame ai mis mon cuer*	4
I.	Si m'ont sorpris si vais oil	5
II.	Riant et clair.	6
I.	*En ma dame ai mis mon cuer*	7
II.	*Et mon panser* (2).	8

(1) Parue dans le *Riemann-Festschrift* (Leipzig, Hesse, 1909), pp. 213 et suiv.

(2) Le refrain est en italique. — Les chiffres romains, à gauche du texte, se rapportent à l'adaptation musicale, dont il sera question plus loin. — N. B. Pour simplifier, nous laisserons de côté les questions relatives à la quantité syllabique et à la rime.

Comme on le voit, il s'agit d'une forme extrêmement menue, d'une sorte de « jeu poétique » dans lequel il n'y a, en vérité, aucune place pour l'expansion lyrique. Si l'on examine la manière dont ces miniatures ont été mises en musique, soit sous les espèces d'une simple monodie, soit sous le vêtement plus complexe de la polyphonie, on s'aperçoit tout aussitôt que l'indigence littéraire se double d'une indigence musicale plus grande encore. Qu'on en juge par cette version monodique du rondeau ci-dessus :



Le rondeau entier n'utilise, en effet, que la seule musique du refrain Le cas particulier auquel nous avons affaire ici est fort curieux en soi. On ne connaissait, en fait, que le texte littéraire de cette pièce. Pierre Aubry découvrit un jour les paroles et la musique de son refrain dans l'un des motets du manuscrit de Bamberg, où ils avaient été insérés isolément à la conclusion

du *triplum* (1). Étant donnés les modèles notés de rondeaux musico-littéraires qu'il avait sous les yeux, il n'eut pas de peine à restituer, dans son entièreté, la version musicale de la pièce *En ma dame*. Les cas semblables étant relativement nombreux, il en conclut à la possibilité de reconstituer sans difficulté la mélodie entière de toute une série de rondeaux non notés (2), d'après leurs refrains conservés dans des pièces polyphoniques du temps.

Cette digression n'aurait aucun intérêt ici s'il ne se présentait des questions plus ou moins analogues à propos de certaines pièces de Dufay. D'aucunes ne comportent que le simple incipit du texte. Comment savoir s'il s'agit d'un rondeau ou de tel ou tel autre genre poétique? La division du morceau en périodes musicales symétriques peut sans aucun doute aider à la solution du problème par la confrontation des dites périodes avec les éléments schématiques qui caractérisent les formes du rondeau le plus généralement en usage à l'époque de notre maître. D'autre part, il peut arriver que le texte de l'une ou l'autre de ces pièces se retrouve ailleurs *tout entier*, sans la musique. Il va de soi que, dans ce cas, la forme stéréotypée du plan poético-musical facilitera singulièrement l'adaptation des vers aux notes et que la reconstitution qui en résultera aura de fortes chances d'être conforme en tout et pour tout aux intentions du musicien.

Parti d'un modeste schéma de huit vers, le rondeau va s'amplifier dans la suite par l'adjonction progressive, à ce noyau originaire, d'éléments nouveaux qui viseront à réagir contre son indigence, sans forfaire en quoi que ce soit à sa disposition primitive. En somme, comme l'a très bien montré H. Riemann dans l'un des meilleurs chapitres de son *Handbuch der Musikgeschichte* (II, 1, pp. 58 ss.), le type musico-littéraire du rondeau est resté fixe depuis Adam de la Hale jusqu'à Dufay et

---

(1) Cf. PIERRE AUBRY, *Cent motets*..., n° 17.

(2) Par exemple, ceux de *Renart le Nouvel*.

n'a guère subi, dans l'intervalle, que des variantes dans le sens de l'extension. Pour le détail de ces variantes, nous renvoyons le lecteur à l'exposé et aux schémas explicatifs de Riemann. Nous ne nous attarderons pas non plus à définir la différence entre le *rondeau* et le *rondel,* la question étant d'intérêt plutôt littéraire que musical [1]. Afin qu'on se rende compte d'une façon précise de la forme poético-musicale la plus ordinaire du du rondeau à l'époque de Dufay, nous ne croyons pouvoir mieux faire que de reproduire ci-après la pièce *Pour ce que veoir,* en accolant au texte des chiffres et des lettres représentant d'une façon schématique le mode d'adaptation de la musique aux vers :

I.	*a.*	*Pour ce que veoir je ne puis* [2]	1
	b.	*Vostre doulx gracieux maintien*	2
II.	*c.*	*Il m'est avis que n'ay nul bien*	3
	d.	*Ains me sens de leesse vuis*	4
I.	*a.*	Tout seul sans nul comfort me truis	5
	b.	Du monde tout si ne m'est rien	6
I.	*a.*	*Pour ce que veoir je ne puis*	7
	b.	*Vostre doulx gracieux maintien*	8
I.	*a.*	Se vers doulx espoir ne m'enfuis	9
	b.	Les cruaux maulx que je soutien	10
II.	*c.*	M'occiront briefment et si tien	11
	d.	Qu'en desir suis plus mort que vis!	12
I.	*a.*	*Pour ce que veoir je ne puis*	13
	b.	*Vostre doulx gracieux maintien,*	14
II.	*c.*	*Il m'est avis que n'ay nul bien*	15
	d.	*Ains me sens de leesse vuis.*	16

Il n'est pas difficile de voir — les questions de structure prosodique interne étant mises à part — que ce rondeau est, au point de vue de la forme, la reproduction exacte du rondeau du XIIIe siècle que nous avons cité plus haut, avec cette différence

(1) Voir, sur cette question, STAINER, *Dufay and his contemporaries,* pp 16 et suiv.

(2) Le refrain est reproduit en italique.

que *tout y est en double.* L'ensemble a seize vers au lieu de huit, le refrain quatre au lieu de deux et les deux fragments indépendants de ce dernier six au lieu de trois; de même, le retour de la première moitié du refrain dans le corps du rondeau comporte deux vers au lieu d'un. Musicalement, aucun changement non plus : les épisodes I et II qui traduisent le refrain servent, de même, pour les six vers étrangers à celui-ci. Le rondeau bénéficie néanmoins, dans l'ensemble, d'un certain enrichissement musical du fait qu'à chacun des quatre vers du refrain correspondent quatre sous-épisodes différents, *a*, *b*, *c*, *d*, dont le développement a pour effet de retarder les reprises et d'éviter ce caractère de « rengaine » qu'on ne peut dénier à une pièce comme *En ma dame.*

Les rondeaux mis en musique par Dufay traitent des sujets variés, parmi lesquels l'amour occupe la place dominante. Amour heureux, amour triste, amour mêlé de joie et d'amertume, tels sont les divers aspects que revêt ce sentiment dans ces pièces trop menues et d'une forme trop conventionnelle pour qu'on puisse y trouver autre chose qu'un lyrisme très mitigé. En fait de valeur littéraire, ces petits poèmes n'en ont à proprement parler point; ils se bornent à reproduire indéfiniment une série de clichés, qui ne sont supportables que grâce à cette saveur archaïque dont le pittoresque nous séduit, malgré tout, à travers les imperfections de la forme et l'indigence de l'imagination (1). L'art courtois si raffiné des trouvères, prolongé au XIVe siècle par Guillaume de Machault et au XVe par Charles d'Orléans, ne trouve plus ici qu'un écho affaibli, décoloré, embourgeoisé, si l'on peut ainsi dire. Mélange de préciosité héritée et de naïveté du terroir (2), les rondeaux mis

(1) Sur l'intérêt littéraire et linguistique des poèmes français qu'on rencontre dans les codices de Trente, cf. les observations du professeur Friedwagner, dans le volume VII des *Denkmäler* autrichiens, p. 284.

(2) Le professeur Friedwagner fait remarquer (*Denkm.* autr., VII, p. 284) qu'on rencontre souvent des tournures picardes dans les pièces françaises des codices de Trente, plus spécialement dans celles de Binchois.

en musique par Dufay n'intéressent, en somme, que parce qu'ils répondent au goût moyen d'un certain monde d'hommes de cour et de bourgeois des villes; ils ne sont donc pas totalement à dédaigner en tant qu'expression d'une psychologie donnée. Ce que nous disons des rondeaux s'applique, d'une façon générale, aux autres formes poétiques du temps, qu'elles traitent d'amour ou de tout autre sujet. L'inspiration médiocre de ces pièces est sans doute un obstacle à ce que nous les goûtions entièrement pour elles-mêmes; mais il serait injuste de ne pas reconnaître qu'elles ont eu au moins le mérite de servir de base à des morceaux de musique où s'exprime pour la première fois, dans le domaine du contrepoint, quelque chose de l'intimité des êtres qui les ont conçus. Certes, les cantilènes monodiques du moyen âge nous révèlent souvent le cœur humain dans toute sa spontanéité. Mais les motets profanes du XIIIe et du XIVe siècle, où on les voit intervenir comme éléments de l'ensemble polyphonique, ont donné le coup de grâce à leur pouvoir d'expression, par l'excès de systématisation auquel ils les ont soumises. Les madrigaux et ballades italiens du XIVe siècle et bon nombre de pièces de Machault réalisent, à leur tour, une forme de lyrisme subjectif très apparente. Mais il ne faut pas perdre de vue que ces petits morceaux, dont les meilleurs sont, de beaucoup, ceux qui ne comportent que deux voix, peuvent à peine être classés parmi les produits de l'art contrapuntique. Les rondeaux et les ballades de Dufay sont donc, en fait, les premières pièces polyphoniques dans lesquelles le sentiment profane tend à se créer une langue musicale à soi. Que ces essais aient réussi, c'est ce que nous constaterons bientôt par les exemples que nous allons étudier.

Reprenons le rondeau à 3 voix *Pour ce que veoir,* dont nous avons analysé plus haut, *in abstracto,* la structure poético-musicale. L'original figure dans le codex 213 d'Oxford, fol. 18*b*, et a été reproduit en notation moderne par Stainer (p. 113) et

par Hugo Riemann ([1]). La voix qualifiée de *tenor* n'a pas une allure telle qu'on soit tenté d'y reconnaître une mélodie préexistante; elle forme, avec un contraténor de même niveau, la substructure harmonique d'un *cantus* écrit en clef d'*ut* 2e ligne, qui est, à toute évidence, le seul et unique véhicule du texte. Encore, ce dernier ne s'applique-t-il qu'à des fragments de cette voix, en sorte que celle-ci offre, en outre, un prélude, un postlude et trois interludes purement instrumentaux.

Nous verrons dans la suite que la majeure partie des pièces profanes de Dufay est conçue de la même façon, chaque vers étant en quelque sorte encadré dans un petit compartiment séparé des compartiments voisins par des épisodes dont l'exécution est confiée à des instruments.
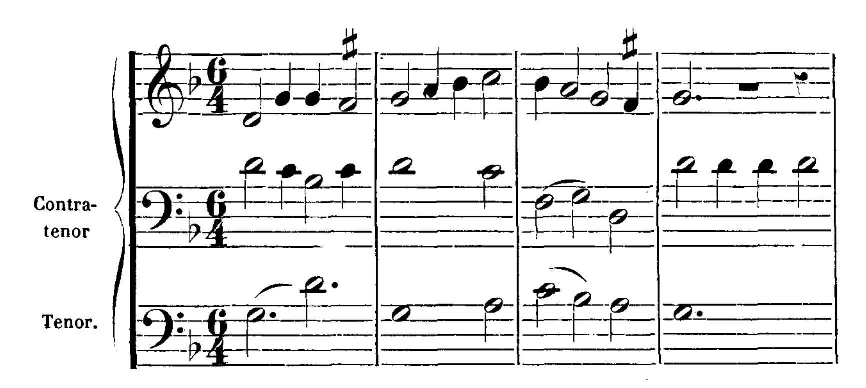
La pièce est écrite en *tempus imperfectum, prolatio major*, ce qui correspond à notre ternaire composé $\frac{6}{2}$, $\frac{6}{4}$ ou $\frac{6}{8}$. Ce n'est point le rythme qu'on rencontre le plus ordinairement dans les rondeaux et ballades du deuxième quart du XVe siècle. La mesure la plus fréquente est, en effet, le *tempus perfectum, prolatio minor* $\left(\text{notre } \frac{3}{1}, \frac{3}{2} \text{ ou } \frac{3}{4}\right)$, en attendant que le C (*tempus imperfectum, prolatio minor*) vienne le remplacer, à partir du dernier tiers du siècle, au moment où se forme la « chanson française » proprement dite. Le ternaire composé qu'on trouve dans le rondeau *Pour ce que veoir* semble être un souvenir de la période précédente (fin du XIVe siècle et début du XVe), où il était la mesure de prédilection; aussi n'est-il peut-être pas trop risqué de le tenir pour un signe d'ancienneté. Sur les dix-huit pièces françaises de Dufay reproduites par Stainer, un tiers environ est écrit dans ce rythme. Comme presque toutes ont été copiées d'affilée dans le manuscrit d'Oxford (fol. 17 et 18),

---

([1]) Dans *Hausmusik aus alter Zeit*, II. *Heft*, p. 8 (Édit. Breitk. et Härtel). Cette version transposée est critiquable par le fait que Riemann a descendu le ténor d'une octave, ce qui a pour effet de modifier l'harmonie, par suite de la suppression de la plupart des croisements entre le ténor et le contraténor.

à un autre endroit que les morceaux en ternaire simple ([1]), il est à supposer qu'elles l'ont été d'après un recueil original antérieur en date à celui ou à ceux qui ont servi de base à la transcription des autres pièces. On a donc de grandes chances de ne pas se tromper en les attribuant à la jeunesse de Dufay, c'est-à-dire à la période de son existence comprise entre sa vingtième et sa trentième année.

Le ternaire composé ne règne, au demeurant, dans ce rondeau, que d'une manière toute relative. A chaque instant, des artifices de notation viennent en troubler la régularité et le transformer en ternaire simple. C'est là un phénomène extrêmement fréquent dans toute la musique de la première moitié du XV[e] siècle, phénomène d'autant plus curieux qu'il se réalise le plus souvent de manière variable aux diverses voix, parsemant ainsi leur marche de contradictions rythmiques aussi savoureuses qu'imprévues. Dès son prélude instrumental, le rondeau *Pour ce que veoir* en contient des exemples frappants :



Au point de vue harmonique, ce petit morceau ne manque pas non plus d'intérêt. Le style de faux-bourdon n'y apparaît que très fugitivement (mes. 14-15 et cadence finale). La fréquence des cadences sur la quinte tend fortement à le battre en

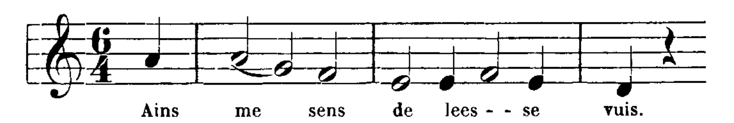
---

([1]) Seule la pièce à 4 voix et à $\frac{3}{2}$ *Mon cuer me fait* (fol. 19 *b*) les suit à la distance d'un folio.

brèche et à créer le sentiment d'une tonalité plus ou moins définie qui flotte, dans l'espèce, entre notre *ré* mineur et notre *sol* mineur modernes. Des altérations expressément marquées (*fa* dièse, *ut* dièse) contribuent pour leur part à fortifier cette impression. En fait d'accidents harmoniques, on note à plusieurs reprises l'intervention d'appoggiatures dissonantes, dont on trouvera un exemple caractéristique à la mesure 3 de la citation ci-dessus (le *si* bémol du cantus) [1]. Ce n'est point là une nouveauté, car on rencontre déjà fréquemment ces sortes d'appoggiatures — non seulement descendantes, mais encore montantes — chez les Florentins du XIV[e] siècle, à qui notre maître a parfaitement pu les emprunter. Mais l'application en est ici plus réglée, plus judicieuse, plus efficace.

Les accidents contrapuntiques consistent uniquement en une esquisse d'imitation assez vague entre le cantus et le contraténor dans le passage *Il m'est advis* (mes. 13-14) et en strettes nettement perceptibles des trois voix dans le postlude instrumental.

Le sentiment général du poème est bien rendu par la musique, qui en évoque la mélancolie avec une grande simplicité. Aucune recherche de pathétique, — ce qui serait d'ailleurs impossible dans une pièce où les mêmes fragments mélodiques servent à exprimer des paroles toutes différentes, — mais un laisser-aller et un naturel charmants qui rappellent la chanson populaire et laissent l'impression d'une sincérité parfaite dans une forme cependant très raffinée. Qu'on en juge par ce passage du *cantus* :



Cette sincérité se révèle presque poignante dans un rondeau comme *Las que feray*, dont le texte met en scène une femme

(1) Cf. encore mes. 11 et 16.

abandonnée par son amant et livrée à toute la navrance de son désespoir. L'œuvre figure dans Oxford, 213, fol. 72*a*, et se trouvait également dans le codex 222, C, 22, de Strasbourg (1). Elle a été publiée en notation moderne par Stainer (p. 146) et par H. Riemann, qui en donne une version transposée pour l'usage pratique (2). Elle est probablement postérieure en date au rondeau précédent, non tant parce qu'elle est en ternaire simple qu'en raison de sa perfection de facture et de sa maturité d'expression. Sur un ténor et un contraténor de même niveau, dont le premier n'est certainement pas un *cantus prius factus*, le supérius se développe en larges ondes, dans un mouvement lent et comme prostré. La mélodie, discrètement plaintive, rend avec une extrême sobriété de lignes le sentiment dominant du poème. Celui-ci est exactement construit comme le rondeau *Pour ce que veoir*, mais l'adaptation musicale est un peu différente: ici, plus de prélude instrumental, mais un grand interlude entre la première et la seconde partie du refrain et un postlude de même extension après cette dernière. Le chant incombe uniquement au supérius; celui-ci n'a aucune armature à la clef, tandis que le ténor et le contraténor ont un bémol; cette divergence est en rapport direct avec la tonalité du morceau, qui oscille sans cesse entre *ut* majeur et *fa* majeur (3) et dont l'écriture porte encore des traces assez visibles de faux-bourdon. Seule la cadence finale a lieu d'une façon non équivoque sur la quinte.

Les mêmes particularités tonales reparaissent dans la pièce *Franc cueur gentilx*, dont l'original figure dans le codex 92 de Trente, fol. 180*a* (n° 1534 du cat. thém.), et, sous le voile de l'anonymat, dans le codex de l'Escorial, IV, *a*, 24, fol. 20*b* (4).

(1) Peut-être aussi dans *Escorial*, V, III, 24, fol. 56*b*, sous cette forme : *Las ! comment feraye* (Dufay). Toutefois, étant donnée la divergence de l'incipit littéraire, il y a lieu de procéder à une vérification. (Cf. P. AUBRY, *Iter Hispanicum; SMB. der I. M. G.*, VIII, p. 519.)

La version de Strasbourg n'a que deux voix et l'incipit littéraire y est déformé de la façon suivante : *Las conferax !*

(2) *Hausmusik aus alter Zeit*, I, p. 13.

(3) A la quatrième mesure avant la fin, le contraténor a un *mi* expressément bémolisé, qui rend un son étrange, mais non sans saveur.

(4) En notation moderne dans les *Denkmäler* autrichiens, XI, 1, p. 83.

Nous ignorons si cette dernière version comporte le texte complet; celle de Trente se borne, en tout cas, à l'incipit *Franc cueur gentilx*. Nous avons heureusement pu retrouver le poème entier au fol. 74 du *Jardin de Plaisance* (1) et constater qu'il s'agit derechef d'un rondeau de seize vers :

Frāc cueur gentil sur toutes grácieuse
Riche dhoñeur et de tous biēs garnye
A vous me rens, a vous du tout me fye
N'autre jamais ne quiers pour amoureuse.

Car vous estes ma pensee joyeuse
Haultain secours en qui du tout me fye

Franc cueur...

Or vueillez donc vers moy estre piteuse
Moy qui vous ay sur toutes autres choisye
Soyez le mire de ma grant maladie
Et ne souffrez ma vie estre ennuieuse.

Franc cueur...
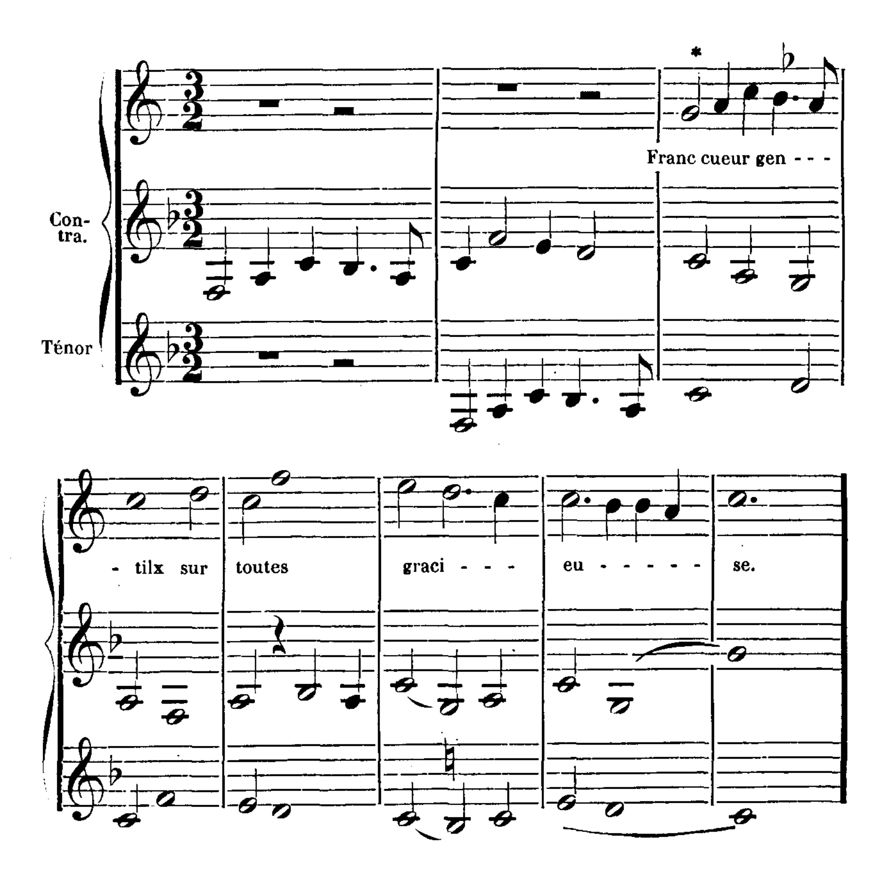
Comme l'adaptation de ces vers à la pièce de Dufay ne souffre aucune difficulté, il n'y a pas de doute qu'on ait affaire à l'œuvre même qu'il a mise en musique (2). En dépit de l'analogie tonale qui rapproche ce morceau du rondeau *Las que feray*, on ne peut imaginer différence plus marquée que celle qui sépare ces deux pièces sous le rapport de l'allure et de l'expression. Tandis que l'une s'étire en une mélopée lente et plaintive, l'autre s'élance en avant avec la hardiesse d'un soldat en bataille, à la faveur d'harmonies franches et de rythmes belliqueux, si bien qu'avant d'en connaître le texte, nous eussions juré qu'il s'agissait d'un chant guerrier. Le poème, il est vrai, a un air de bravoure qui justifie dans une certaine mesure ce caractère allant : l'amant qui implore la pitié de la femme aimée n'est pas malheureux, car il sait bien qu'il triomphera,

(1) *Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique*, recueil de poèmes du XVe siècle. L'édition publiée par Antoine Vérard vers 1501 a été reproduite en fac-similé en 1910, par les soins de la *Société des anciens textes français*. (Paris, Firmin Didot.)
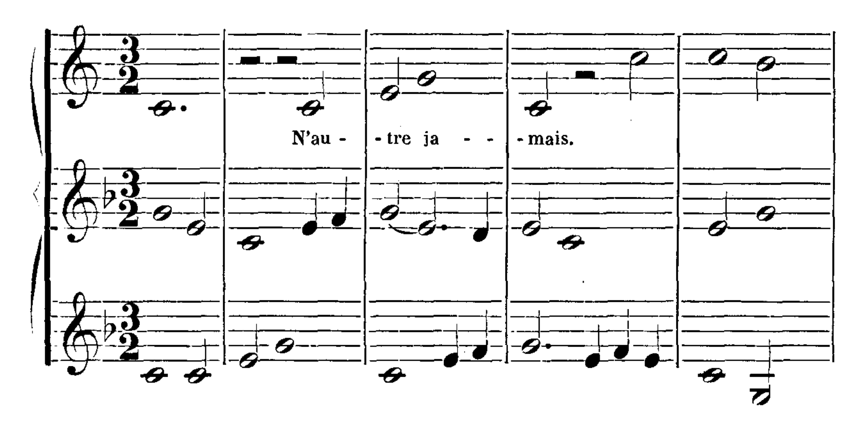
(2) On trouve, dans le *Jardin de Plaisance*, au fol. 96*a*, un autre « rondel » qui débute par les mots *Frāc corps gentil* et qui, à la rigueur, pourrait aussi s'appliquer au morceau de Dufay. Mais, outre la différence de l'incipit, il y a lieu de noter que la musique de notre maître convient beaucoup mieux au premier rondeau, du point de vue expressif.

et la musique rend cela avec un relief singulier. On voit ainsi par le vif comment, dès cette époque lointaine, un maître comme Dufay s'entend déjà à nuancer les divers ordres de sentiments et à réaliser, par le jeu savant de la polyphonie, ce que ses prédécesseurs n'avaient encore fait qu'ébaucher.

Pour ce qui regarde la structure poético-musicale, *Franc cueur gentilx* occupe une position intermédiaire entre *Pour ce que veoir* et *Las que feray*. Un long interlude y sépare les deux moitiés du refrain, un postlude équivalent lui fait pendant à la fin, mais il y faut encore ajouter un prélude imitatif sur le thème même par où débute le chant et un bref interlude placé entre les deux vers qui forment la seconde moitié du refrain. L'entrée en strettes



est d'autant plus significative qu'elle offre un exemple frappant de mutation (voir l'astérisque) commandée, sans aucun doute, par le sentiment tonal naissant. Ces imitations ne sont d'ailleurs pas les seules; on en rencontre encore toute une série d'un bout à l'autre du morceau [mes. 9 ss. (aux 3 voix), mes. 19 ss. (aux 3 voix), mes. 25 ss. (aux 3 voix), mes. 33 ss. (à 2 voix seulement, mais à la quarte)]. Celles des mesures 25 ss. font entrer en jeu un accord décomposé d'*ut* majeur, dont le dessin de fanfare et le traitement partiellement figuré sont des plus caractéristiques :
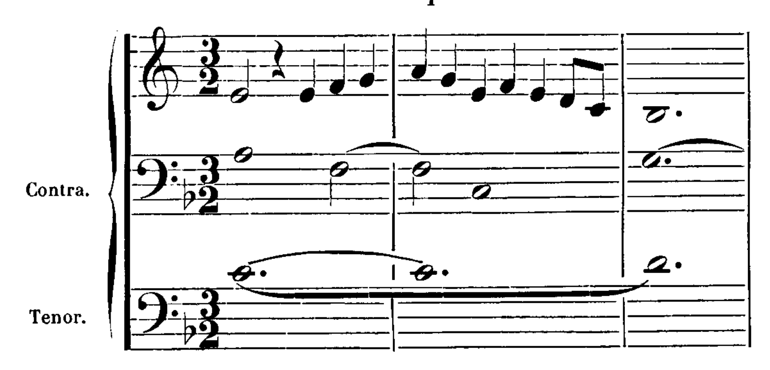


Les cadences en faux-bourdon et les cadences sur la quinte jouent dans ce morceau un rôle à peu près équivalent par leur nombre. Mais si l'on prend la pièce dans son ensemble, la manière nouvelle l'emporte à tel point sur l'ancienne que celle-ci n'apparaît plus que comme un élément fugitif. L'impression de modernité s'accroît encore du fait qu'à deux reprises (mes. 5 et mes. 36), le supérius s'élève jusqu'au *fa*, réalisant ainsi un effet d'éclat exceptionnel dans la musique du temps (1).

Beaucoup plus archaïque est *Je n'ai doubte fors que des*
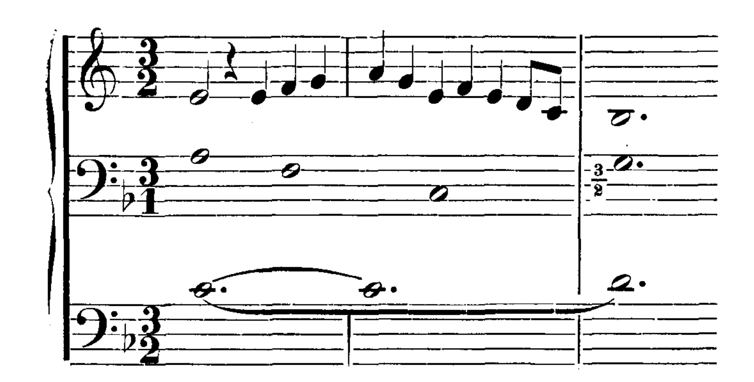
(1) Il existe, dans le *Buxheimer Orgelbuch* (n° 116), une transcription pour orgue de cette pièce, sous le titre de *Franckurgenti* (cf. Eitner, *Das Buxheimer Orgelb.*, Leipzig, 1888, pp. 14 et 19). — D'après M. Schering (*Studien zur Musikgesch. der Frührenaissance*, Leipzig, Hesse, 1914, p. 170), la pièce de Dufay y est transposée à la quarte inférieure.

envieux (*Denkm.* autr., XI, 1, p. 84), dont l'unique original se trouve dans le codex 87 de Trente, fol. 136*b*-137*a* (n° 120 du cat. thém.). Ici l'on voit se produire l'inverse de ce que nous venons d'observer dans le rondeau *Franc cueur* : on y rencontre, il est vrai, des cadences sur la quinte, mais le style de faux-bourdon y est tellement omniprésent, partout ailleurs, qu'il donne véritablement son empreinte à ce petit morceau. Le texte qui nous a été conservé ne comporte que quatre vers, mais il est évident, d'après la manière dont il est adapté à la musique, qu'il s'agit du refrain d'un rondeau, comme le suppose fort justement H. Riemann ([1]). La pièce débute par un prélude instrumental de 7 mesures et se conclut par un postlude de 9 mesures; elle comporte, en outre, de brefs interludes après le 2e et le 3e vers. La ligne très chantante du ténor fait présumer qu'il s'inspire d'une mélodie préexistante. Le ténor et le contraténor ont un bémol à la clef, le cantus n'en a point : les tonalités qui se succèdent d'un bout à l'autre du morceau — *fa* majeur, *sol* mineur, *ré* mineur, *fa* majeur, *ut* majeur et *fa* majeur — sont cependant plus franches qu'on ne pourrait le croire, étant données, d'une part, cette divergence, d'autre part la prépondérance de l'écriture en faux-bourdon. Pas d'imitations, mais de fréquentes contradictions rythmiques qui s'offrent invariablement sous l'aspect suivant :
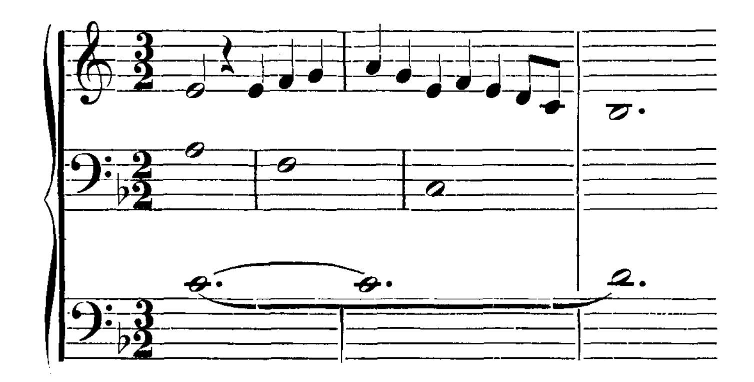


([1]) *Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 62.— Le point d'orgue qui se trouve au milieu du morceau est significatif à cet égard.

Comme on le voit, le contraténor s'étire ici de manière que l'une de ses mesures (au sens moderne) correspond à deux mesures du supérius :



On pourrait aussi dire — et ceci serait historiquement plus vrai — qu'à deux mesures de trois temps du supérius correspondent trois mesures de deux temps du contraténor :



Cette anomalie se rencontre si fréquemment dans la musique du XV[e] siècle qu'elle n'en est à proprement parler pas une, et la notation du temps dispose, pour l'exprimer, d'un artifice consistant à introduire des notes rouges ou blanches dans la notation noire, plus tard des notes noires dans la notation blanche. Elle consacre, en définitive, l'intervention passagère

du *tempus imperfectum* (la brève valant deux semibrèves) dans un morceau écrit en *tempus perfectum*. L'inverse peut aussi se produire et se réalise, dans la pratique, au moyen des mêmes artifices de notation.

Le fragment cité offre encore un autre intérêt. On aura noté qu'il renferme un exemple de cadence sur la quinte, mais, chose curieuse, la tierce de l'accord final de *sol* majeur résulte d'une chute de la mélodie du cantus au-dessous du ténor. Ces sortes de cadences, d'un effet très original, se retrouvent ailleurs encore dans les pièces profanes de Dufay. Une chute analogue, cette fois sans croisement, se produit un peu plus loin (mes. 36-37) dans le même morceau.

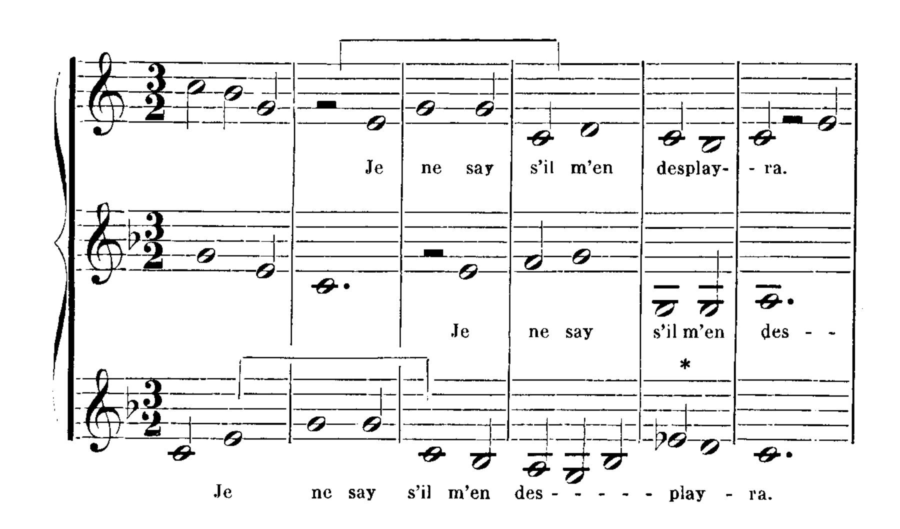
Le rondeau *Je n'ai doubte* n'offre rien de particulier au point de vue expressif, sinon qu'il représente d'une manière typique la veine moyenne de Dufay dans sa bonhomie légère et sa calme simplicité.

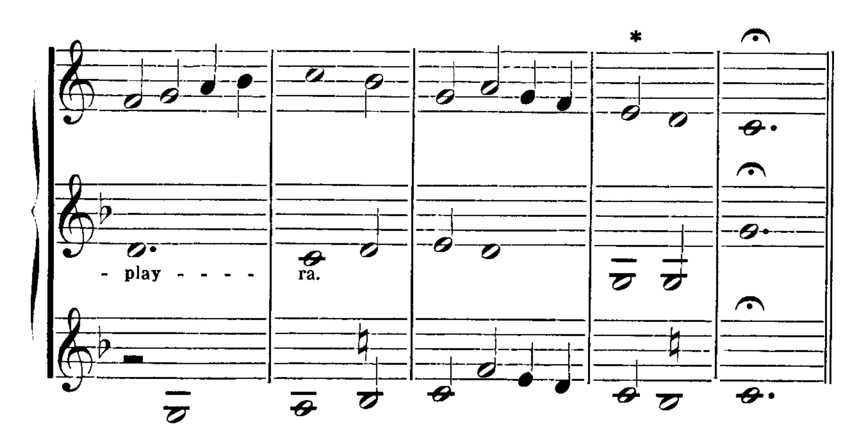
Le même charme de demi-caractère se dégage du rondeau *J'atendray tant qu'il vous playra*, dans lequel s'exprime la confiance tranquille d'un amant que l'attente ne désespère point. Musicalement, cette brève pièce offre diverses raisons d'intérêt. Tout d'abord, le texte accompagne chacune des trois voix dans l'unique version qu'on en connaisse (Oxford, 213, fol. 51 *a*) (1), et, comme il s'y adapte sans peine, il n'y a pas de doute qu'il s'agisse ici d'un trio vocal. Mais, comme les deux premiers et les deux derniers vers sont respectivement suivis d'un interlude et d'un postlude purement instrumentaux, il y a un avantage certain, au point de vue de l'équilibre sonore, à ce que les instruments chargés d'exécuter ces épisodes doublent également les parties vocales. Les trois premiers vers du refrain se déclament sur des suites d'accords en grande partie homophoniques, auxquels d'ingénieux croisements de voix confèrent une grande légèreté.

---

(1) En notation moderne dans Stainer, p. 138.

A partir du dernier vers, l'écriture imitative entre en jeu (motif formé au moyen d'une quinte vide) : une fantaisie singulière règne ici dans l'agencement du contrepoint et dans la conception de l'harmonie, qu'un *mi* bémol colore soudain de la façon la plus surprenante :





On notera aussi la charmante ascension, suivie de descente, dans le cantus du postlude et, à l'avant-dernière mesure, l'accord de sixte et quarte, d'aspect si moderne.

L'allure chantante du ténor de ce rondeau fait pressentir un *cantus prius factus* : aux endroits où celui-ci pourrait n'être point favorable comme soutien harmonique, le contraténor vient à sa rescousse par des croisements pleins d'opportunité.

Le rondeau *Ce moys de may* nous ramène quelque peu en arrière par son rythme ternaire composé. Il figure sous le nom de Dufay dans Oxford, 213, fol. 17*b*, et sous l'anonymat dans la partie la plus ancienne du codex Reina (6771 de la Bibl. Nat. à Paris, fol. 103*b*). Stainer le reproduit en notation moderne, page 105 de son grand ouvrage. Il avait déjà été publié antérieurement, sous le nom de Binchois, par Kiesewetter, dans les *Beilagen* de sa *Gesch. der europ.-abendl.*, ainsi que dans son travail intitulé *Schicksale und Beschaffenheit des welt. Gesanges,* etc. Haberl (*Dufay,* p. 31) accepte cette attribution, à la suite de Fétis, qui l'avait également admise dans son *Histoire générale de la Musique* (t. IV, p. 330), et, comme le poème renferme une allusion à Dufay :

Karissime Dufay vous en prie
Et perrinet dira de mieuls en mieuls,

il croit pouvoir trouver dans ce détail un argument de plus en faveur des relations personnelles entre notre maître et Gilles de Binche.

Nous ignorons ce qui a pu induire Kiesewetter à endosser à ce dernier la paternité de ce petit morceau. Quoi qu'il en soit, le codex d'Oxford est formel et l'attribution à Dufay ne semble pas devoir faire l'ombre d'un doute. Que le nom du maître figure dans le texte, ce n'est point là une raison de nous en dissuader. Nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer une antienne (*Ave regina coelorum*) dans le texte de laquelle la personnalité du chanoine de Cambrai intervient par voie de farciture. On peut parfaitement concevoir que, dans sa jeunesse, notre maître ait agi de façon analogue à l'égard d'un poème profane préexistant, en remplaçant le nom du poète par le

sien. Plus vraisemblablement encore, on a affaire à une pièce de vers écrite expressément par quelqu'un de l'entourage de Dufay, pour être mise en musique par lui.

Ceci nous amène à examiner la question de savoir si les auteurs des rondeaux et ballades musicaux du XVe siècle n'ont pas été souvent leurs propres poètes. Le professeur Friedwagner penche pour la négative (1). Hugo Riemann (2) croit, lui, à la fréquence de l'affirmative et pense que, contrairement aux troubadours et aux trouvères, pour qui la musique était l'accessoire, ils concevaient leurs poèmes de telle manière qu'ils s'encadrassent, en quelque sorte, automatiquement dans les schémas musicaux en usage de leur temps. Que la chose ait pu se produire dans des cas isolés, nous ne songeons pas à le contester. Mais il faut se garder de trop généraliser; plus encore, on peut pousser le scepticisme jusqu'à ne pas considérer comme un indice suffisant de paternité le fait que le nom du compositeur est cité dans le poème. Ce qui semble plus probable, c'est que, se trouvant vis-à-vis d'une pièce de vers donnée, les musiciens en modifiaient le détail à leur guise par des variantes ou des travestissements partiels. En somme, le XVe siècle est l'époque où se consomme le divorce entre le poète et le musicien, chacun suivant désormais sa propre voie, sauf au second à s'inspirer du premier, faute de pouvoir s'alimenter à son propre fonds. L'examen d'un recueil comme le *Jardin de Plaisance,* qui contient des centaines de rondeaux, dont une petite minorité seulement semble avoir été mise en musique, prouve clairement qu'à l'époque de Dufay, c'était devenu la règle d'écrire des pièces de ce genre en dehors de toute préoccupation musicale. Les compositeurs du temps avaient ainsi à leur disposition un répertoire considérable de poèmes dans lequel ils n'avaient qu'à puiser à pleines mains, s'ils voulaient trouver

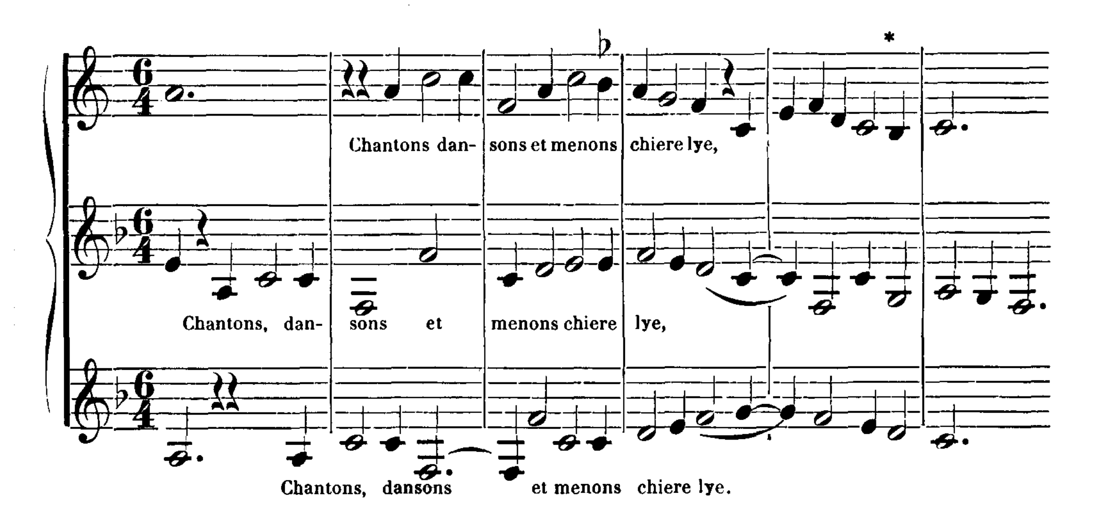
---

(1) *Denkmäler* autrichiens, VII, p. 284.

(2) *Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 104.

matière à remplir le schéma traditionnel dans lequel s'encadrait le rondeau poético musical.

Ceci dit, revenons au rondeau *Ce moys de may*. Pour la première fois, nous avons affaire à un poème de caractère franchement gai. Le mai est de retour; il convient d'être « lies et joyeus », de danser, chanter et « mener chiere lye », et surtout de « bien servir sa maistresse jolye ». Le ternaire composé qui régit en principe le morceau entier est, comme si souvent chez Dufay, constamment entravé dans sa régularité par l'intervention passagère, mais non simultanée, du *tempus perfectum, prolatio minor* aux diverses voix. Il en résulte un « puzzle » rythmique de l'effet le plus charmant et le plus inattendu. De même que dans le rondeau *J'atendray tant,* on se trouve en présence d'un trio vocal doublé par des instruments auxquels sont confiés, en outre, un prélude, un postlude et deux brefs interludes. Le passage le plus intéressant est celui où les trois voix, s'imitant mutuellement, évoquent, par leurs bonds mélodiques et leur netteté rythmique, l'idée du chant et de la danse :



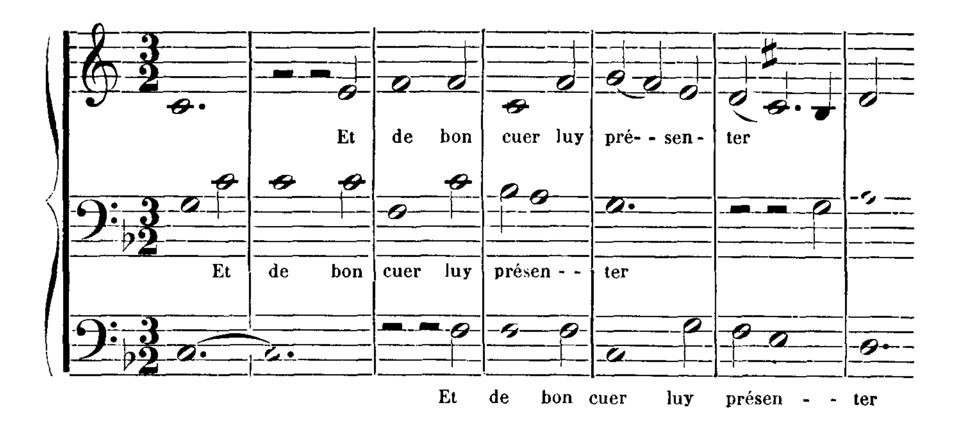
On notera, à l'endroit de l'astérisque, un retard bien caractérisé, avec cadence rompue, accident harmonique encore très

rare à cette époque. Ailleurs, on rencontre des appoggiatures à la florentine, qu'on peut, au besoin, considérer comme des notes de passage, mais dont l'effet « grésillant » n'en est pas moins délicieux pour cela [mes. 2; mes. 11 (appoggiature montante et appoggiature descendante); mes. 24]. La rencontre des voix produit, à diverses reprises, des accords de sixte et quarte (mes. 7, 12, 25), dont la sonorité « ouverte » fait on ne peut mieux dans ce petit morceau alerte et joyeux. Le ténor, dont la mélodie est particulièrement gracieuse et expressive, a-t-il été composé expressément en vue de servir de soutien harmonique au cantus, en concurrence avec le contraténor, ou bien est-il un chant de mai emprunté au répertoire populaire du temps? Nous ne saurions le dire. Quoi qu'il en soit, on ne peut pas ne pas être frappé de l'inspiration mélodique exquise qui caractérise chacune des trois voix, ainsi que de l'aisance élégante de leurs combinaisons, malgré l'empire qu'exerce encore sur leur marche le style de faux-bourdon.

Le rondeau *Pour l'amour de ma doulce amye* appartient à la même veine heureuse et printanière. L'original se trouve dans Oxford, 213, fol. 135*b*. Stainer en donne une transcription en notation moderne (p. 157) ainsi que Riemann (1). Le texte est un chant d'amour plein de ravissement, dont la musique de Dufay rend, avec une délicatesse extrême, la grâce souriante et la tendre béatitude. Il incombe aux trois voix, qu'interrompt un interlude purement instrumental après le deuxième vers du refrain, dont le dernier vers est suivi à son tour d'un épilogue de même nature. La présence de deux séries d'imitations, dont la première (*Ce rondelet,* mes. 8 ss.) offre un développement quasi canonique, nous fait présumer que le ténor est plutôt de l'invention de Dufay. La deuxième série se distingue par d'inté-

(1) *Hausmusik aus alter Zeit,* II, p. 10 (version transposée, que défigure complètement, au point de vue harmonique, la descente inconsidérée du ténor d'une octave).

ressantes mutations, dont une « réponse » tonale nettement caractérisée :



Cette tendance à l'harmonie moderne se concilie au demeurant fort bien avec le style de faux-bourdon qu'on voit apparaître fugitivement à d'autres endroits de la pièce. Celle-ci est, à coup sûr, l'une des plus charmantes de notre maître par son laisser-aller, qui se trahit d'une façon particulièrement heureuse dans les mélismes instrumentaux du cantus et dans les effets harmoniques, à la fois si simples et si originaux, produits par un emploi judicieux autant que hardi des notes de passage.

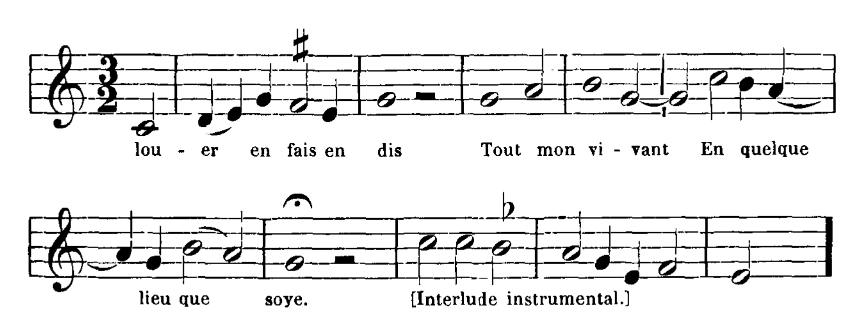
H. Riemann (*Handb.*, II, 1, p. 62) croit pouvoir ranger parmi les rondeaux la pièce *Craindre vous vueil* (*Denkm.* autr., VII, p. 250), dont l'original figure dans Oxford, 213, fol. 5*a*, sous le nom de Dufay et, sans indication d'auteur, dans Trente, 90, fol. 365*a* (n° 1079 du cat. thém.). La version de Trente se borne à l'incipit du texte; celui-ci a été adapté tant bien que mal, d'après la version d'Oxford, à la transcription moderne des *Denkm.* autrichiens. A première vue, on dirait d'un lied strophique dont le texte de la seconde strophe n'aurait été conservé qu'incomplètement. En réalité, il s'agit bien, comme Riemann le suppose, d'un rondeau dont on a négligé d'indiquer les reprises du refrain. Le point d'orgue qui se trouve vers le

milieu du morceau est symptomatique à cet égard. Mais il s'agit cette fois non plus d'un rondeau de 16, mais de 21 vers, dont le schéma poético-musical s'établit comme suit :

Refrain de cinq vers.	I < a b c	trois vers.
	II < e f	deux vers.
Trois vers indépendants du refrain.	I	
Trois premiers vers du refrain	I	
Cinq nouveaux vers indépendants du refrain .	I, II	
Reprise finale du refrain	I, II	

Comme on peut le voir d'après ce schéma, la succession des épisodes et des sous-épisodes se produit exactement de la même façon que dans le rondeau de 8 vers ou de 16 vers, avec cette seule différence qu'il y a un sous-épisode en plus (f).
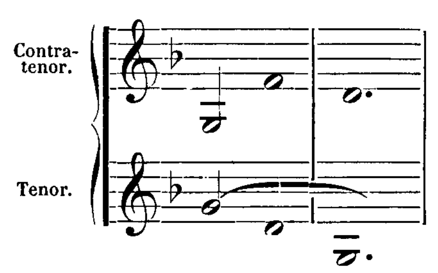
L'adaptation des paroles au texte n'étant pas conforme à ces données dans la transcription des *Denkmäler* autrichiens, elle doit être corrigée de la façon suivante, à partir de la seconde moitié du deuxième vers du refrain :



Il y a ainsi coïncidence parfaite entre le point d'orgue et la conclusion du troisième vers du refrain. Si l'on veut bien comparer cet extrait avec le passage correspondant des *Denkmäler*,

on constatera que, contrairement à MM. Adler et Koller, nous avons préféré ne pas bémoliser les trois *si* de la partie chantée. On se trouve encore une fois ici en présence de l'un de ces cas où la question des altérations sous-entendues est susceptible de solutions diverses. Le ténor et le contraténor (purement instrumentaux) ont un bémol à la clef; le cantus est privé de toute armature; trois *mi* bémol expressément marqués (deux au contraténor, un au ténor) viennent colorer l'œuvre d'une touche étrange et rendre plus significative encore la divergence entre le supérius et les voix accompagnantes. L'œuvre est, au total, un exemple particulièrement intéressant de cette indécision tonale que l'on rencontre si fréquemment dans la musique du XV[e] siècle et qui — chose curieuse — se caractérise bien plus par la « tache de couleur » finement nuancée que par la grisaille indéfinie de l'atonalité moderne.

Le ténor paraît avoir été composé par Dufay lui-même, à en juger d'après des successions d'intervalles comme celles-ci, qui dénotent clairement la préoccupation d'un bon soutien harmonique :



Le cantus comporte un nombre restreint d'épisodes purement instrumentaux. La ligne mélodique en est calme et suave, comme il sied à une déclaration d'amour d'une délicatesse tout aristocratique.

A notre connaissance, la remarque n'a point été faite que la pièce italienne de Dufay *Quel fronte signorille* présente une analogie frappante avec le rondeau français *Craindre vous vueil.* La ressemblance entre les deux morceaux est même telle qu'on

peut hardiment considérer l'un des deux comme étant un « remploi » de l'autre. Le premier en date est sans doute l'italien. H. Riemann (*Handb.*, II, 1, pp. 63-64) le range parmi ce qu'il appelle les rondeaux italiens (*rotondelli*). En fait, il comporte trois strophes de quatre vers, dont la troisième n'est qu'une simple répétition de la première (refrain), et qui sont toutes trois pourvues de la même musique.

Quel fronte ne se rencontre que dans Oxford, 213, fol. 73*a* (avec la mention : *Guillermus du Fay Rome composuit;* en notation moderne dans Stainer, p. 148). A part des variantes insignifiantes, le ténor et le contraténor sont exactement les mêmes que dans *Craindre vous vueil,* mais ils offrent en plus, dans le morceau français, une coda de 8 mesures, nécessitée par la longueur du texte. Le supérius des deux pièces est identique aussi, mais avec un peu plus de divergences de détail que dans les deux autres parties.

D'autre part, la couleur tonale des deux rondeaux diffère en raison de ce qu'aucune des voix de l'italien n'a de bémol à la clef, preuve nouvelle de l'extrême liberté qui régnait en cette matière durant la première moitié du XVe siècle. L'adjonction d'un bémol à la clef du ténor et du contraténor dans la version française a un effet « minorisant » et assombrissant auquel s'oppose la suave clarté du majeur de la version italienne [1]. Le texte italien s'applique non seulement au cantus, mais également au ténor. Cela veut-il dire que la mélodie de ce dernier est empruntée au répertoire monodique italien du temps? Pas nécessairement; reconnaissons cependant que le fait est de nature à battre en brèche jusqu'à un certain point l'hypothèse de la paternité de Dufay.

L'œuvre est exquise de douceur et de tendresse discrète; sa grâce mélodique, si finement appropriée à la vision de beauté

---

(1) A noter, cependant, un *mi* bémol (mes. 8 du contraténor) et un *si* bémol (mes. 24 du cantus) expressément marqués (aux mêmes endroits que dans la version française).

qu'évoquent les vers, s'accentue encore par l'heureux agencement harmonique des voix. Si le remaniement total qu'a subi la version française a bien le sens que nous avons cru pouvoir lui donner, c'est un trait de génie fort subtil de la part de Dufay que d'avoir effectué son remploi de cette manière.
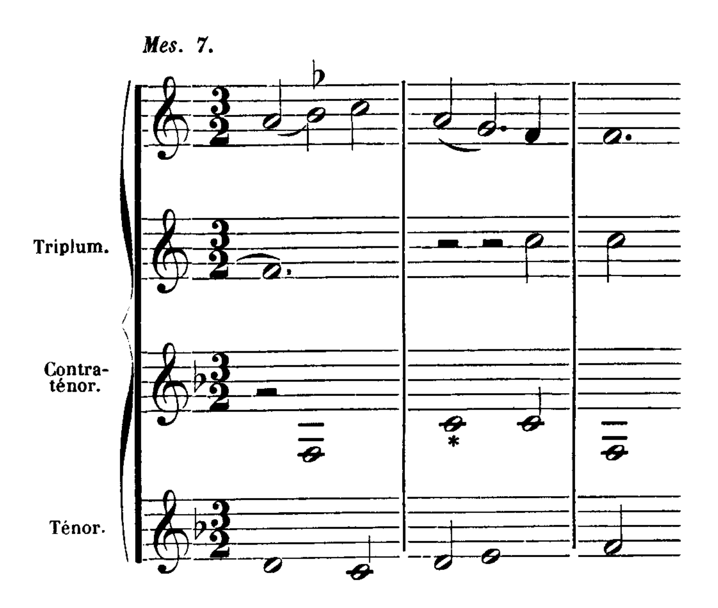
Craindre vous vueil nous a fait faire connaissance pour la première fois avec un rondeau de 21 vers. La pièce *Mon cuer me fait,* qui se trouve dans Oxford, 213, fol. 19*b* (en notation moderne dans Stainer, p. 118), appartient à la même catégorie et le sujet est également du même ordre. Mais on observe ici un nouvel enrichissement musical consistant dans l'adjonction d'une quatrième voix. Le complexus des parties comporte : un ténor et un contraténor en clef d'alto, deux cantus en clef d'*ut* 1re ligne, ce qui n'empêche pas ces deux dernières voix de descendre occasionnellement au-dessous des deux autres (mes. 20). D'après sa structure, la mélodie du ténor semble avoir été conçue par Dufay lui-même, de façon à rendre possibles des imitations aux autres voix. Elle n'entre en jeu qu'au bout de quatre mesures, son entrée étant précédée d'un trio dans lequel son début est annoncé par voie d'imitation anticipative aux deux cantus concertants, procédé qui ne deviendra courant qu'à partir de la seconde moitié du XVe siècle. Faut-il en conclure qu'il s'agit d'une œuvre de maturité? Nous n'oserions nous prononcer catégoriquement dans ce sens, tout en admettant qu'il convient de ne pas classer ce rondeau dans la production de prime jeunesse du maître.

La manière dont il a été construit doit se concevoir ainsi qu'il suit : composition du ténor; duo du ténor et du premier cantus, organisé de telle façon qu'il en résulte le plus d'imitations possible (mes. 1 ss. et 5 ss., 15 ss., 31 ss., 38 ss.); adjonction du contraténor, de manière à renforcer le soutien harmonique originaire du ténor; insertion de la quatrième
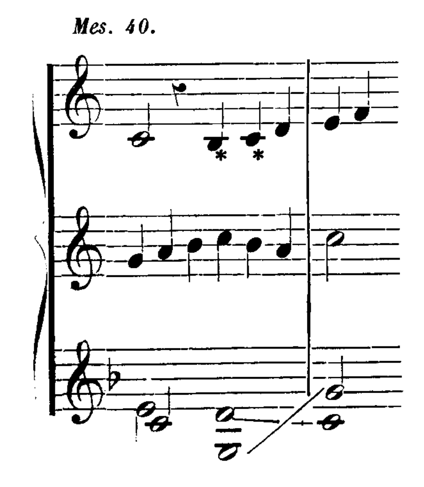
voix, qui, dans l'espèce, porte le nom de *triplum*, emprunté à la terminologie de l'ancien motet, le ténor et le contraténor étant considérés comme jouant ensemble le rôle unique du vieux ténor de l'*ars antiqua*, et le discantus I — non qualifié dans l'original — représentant le *duplum* ou *motetus*. On voit par ces éléments terminologiques tout ce qui rattache encore ce rondeau au passé. Mais, à côté de cela, quel progrès dans la réalisation ! Jusque vers la fin du XIV[e] siècle, il était rare qu'un morceau à plus de 2 voix ne fût pas singulièrement âpre, voire discordant au point de vue harmonique. A partir du début du XV[e] siècle, cela change insensiblement, en grande partie sous l'influence du style de faux-bourdon. L'amélioration se produit tout d'abord dans l'écriture à 3 voix ; l'adjonction d'une quatrième voix, chose d'ailleurs assez rare, offre encore de grosses difficultés, et il faut attendre le deuxième quart du siècle avant de rencontrer des pièces en quatuor où l'on n'aperçoit plus la gêne que provoque cette complication chez les musiciens qui osent s'y attaquer. Une œuvre comme le rondeau *Mon cuer me fait* marque, à cet égard, un heureux tournant. La rencontre des voix y est pleine de singularités, qui témoignent de ce que rien ou presque rien n'était encore réglé à cette époque. Mais que d'audace déjà dans ces tâtonnements à travers les ténèbres et que d'étonnantes anticipations dans cette manière tout empirique de traiter la modulation et la dissonance ! L'emploi des notes de passage donne lieu à des accidents de toute sorte, dont les plus fréquents consistent dans des froissements de seconde de l'effet le plus délicat, comme on peut en juger par l'exemple ci-après (1).
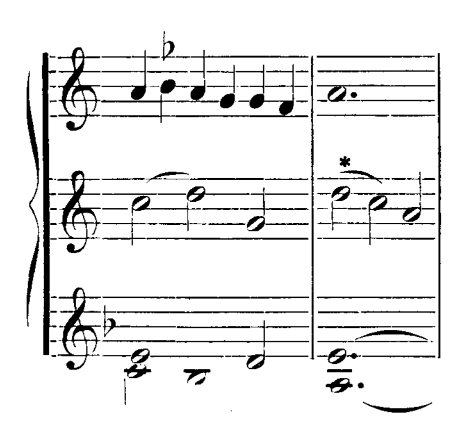
---

(1) Nous laissons au lecteur le soin de classer ces artifices (ainsi que ceux dont il sera question plus bas) dans les cadres de l'harmonie classique : dans cet exemple-ci, le second *ré* du ténor est, en même temps qu'une note de passage, une appoggiature montante.



Voici un cas où le mouvement contraire entre les deux cantus provoque une impression de « grésillement » des plus raffinée:



Enfin, le passage suivant offre des dissonances très caractéristiques :



Bref, le quatuor dont est formé le rondeau *Mon cuer me fait* sonne fort bien, encore que souvent de la façon la plus inattendue et la plus contraire à ce que nos oreilles sont accoutumées d'entendre lorsqu'il s'agit de musique ancienne.

Le texte s'adapte sans difficulté aux quatre voix; le chant doit être doublé au moyen d'instruments qui exécutent, en outre, un certain nombre de *moduli* pour leur propre compte. Comme la coïncidence syllabique n'est qu'exceptionnellement observée entre les diverses voix, en raison des imitations et du contrepoint très fantaisiste qui règnent dans ce morceau, il en résulte, contre l'habitude, un « concert » où le vocal et l'instrumental s'entremêlent sans cesse, au bénéfice de la musique pure, mais au détriment de la bonne compréhension du poème.

La chanson bachique *Hé compaignons* nous ramène au rondeau de 16 vers, mais persiste dans l'écriture à 4 voix. L'original figure, sous le nom de Dufay, dans Oxford, 213, fol. 34*a*; anonyme et à 3 voix seulement dans Munich, 3324, fol. 1 *a*. Stainer (p. 127) et Riemann (*Hausmusik aus alter Zeit;*

II. Heft, p. 14) en ont donné chacun une version en notation moderne (1).

Dans le codex d'Oxford, deux voix seulement reçoivent une qualification : le *contratenor* et la quatrième voix, mentionnée comme *concordans cum omnibus;* toutes deux portent deux bémols à la clef; la première est en clef de *fa* quatrième ligne, l'autre en clef de *fa* troisième ligne. Les deux voix supérieures n'ont qu'un bémol à la clef, l'une est en clef de ténor, l'autre en clef d'alto; celle-ci est, à toute évidence, le cantus, auquel s'oppose le ténor. Chose singulière, ce ténor est la seule voix qui manque dans la version de Munich! Faut-il en conclure que le cantus est, dans ce rondeau, la voix qui a été composée la première? Sans doute. Son allure franche et décidée plaide en faveur de cette solution. Dufay en a-t-il imaginé lui-même la mélodie, ou bien l'a-t-il empruntée au répertoire populaire? Son caractère étonnamment individuel nous fait plutôt pencher pour la première alternative.

La présence du rondeau *Hé compaignons* dans le manuscrit de Munich, rédigé en notation noire mêlée de rouge, et que M. Wolf date du début du XVe siècle (2), semble devoir faire remonter son origine assez haut. Le poème doit avoir joui d'une certaine popularité, puisqu'on le retrouve encore, en 1501, dans le *Jardin de Plaisance,* fol. 96*a* (3), où la chanson à boire

(1) Dans celle de Riemann, destinée à l'usage pratique, 3 voix (instrumentales) ont été élevées d'une octave, le contraténor seul restant en place; d'où, à certains endroits, des déformations harmoniques très critiquables.

(2) *Gesch. der Mens.-Not.*, I, pp. 189 et suiv.

(3) Avec quelques variantes. — Cf. notamment le passage où sont cités les noms des joyeux buveurs :

OXFORD.	JARDIN DE PLAISANCE.
Quant est de moy, je boy à vous	Tant quest a moy je boy a vous
Huchon, Ernoul, Hunblot, Henry	Huchons ernoul, trubert, henry
Jehan, François : huchies chiery	Jehan, francoys, hugues et thierry
Et Godefrin dira a tous :	Et Godeffroy dira a tous :

Une partie des variantes peut provenir de l'incapacité relative où se trouvait le scribe italien du codex d'Oxford de comprendre à fond le texte français.

commence à jouer un certain rôle. Ce genre était, en effet, plutôt rare dans la littérature du moyen âge, comme l'a remarqué M. Th. Gérold [1], et les exemples en sont très clairsemés dans le répertoire polyphonique de la première moitié du XVe siècle [2].
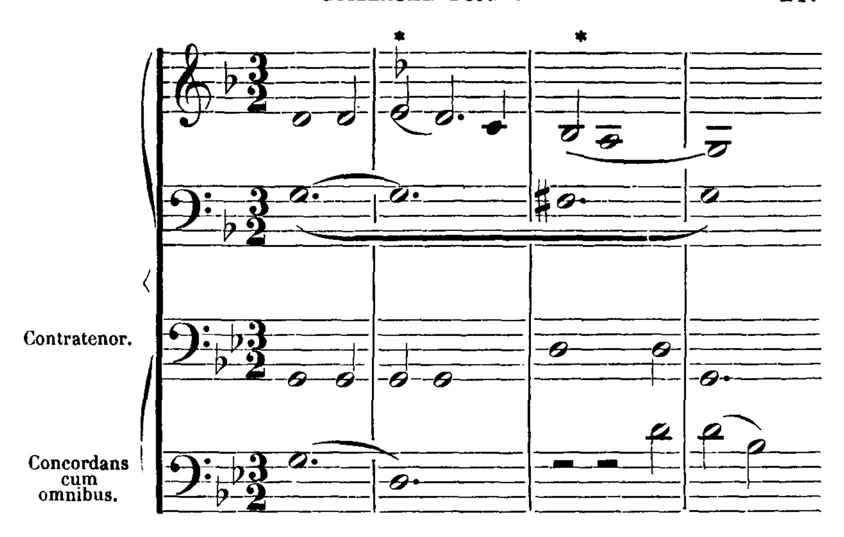
La pièce de Dufay est admirablement réussie et l'une des plus originales qui se puissent rencontrer à cette époque. Il est peu d'exemples aussi probants pour détruire la thèse selon laquelle toute musique en contrepoint antérieure au XVIIe siècle n'aurait qu'un caractère purement abstrait. C'est un vrai tableau que nous avons ici devant nous; de francs buveurs chantent la vie sans souci avec un accent de mâle fierté, qu'animent et soutiennent un rythme plein d'assurance et des accords qui semblent d'acier. Ces hommes sont merveilleusement de leur temps et l'on croirait les voir sortir, minces et nerveux, d'un triptyque de Thierry Bouts.

Les deux voix supérieures seules sont pourvues de texte, à part un prélude, un postlude et une série d'interludes purement instrumentaux d'une écriture très soignée. Le contraténor et la voix supplémentaire (*concordans cum omnibus*) se combinent de façon à former, par leurs croisements et leurs sauts impétueux, une basse harmonique solide dans laquelle la tonique *sol* et la dominante *ré* jouent un rôle essentiel. La rencontre des voix a lieu suivant le système empirique que nous avons observé dans le rondeau précédent; il en résulte des passages dissonants d'un effet singulièrement d'accord avec l'atmosphère requise par le poème. Qu'on en juge par le début ci-après :

---

[1] Cf. *Le manuscrit de Bayeux*, p. XXVI. (Publié par la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 1921.)

[2] M. Wooldridge en signale un, sorte de *catch* avant la lettre (*Tappoter, Dryngker*), dans le manuscrit anglais Selden, qui appartient à la première moitié du XVe siècle. Le codex 92 de Trente renferme, fol. 112*a* (no 1470 du cat. thém.), une chanson bachique latine à 2 voix (*Laudo vinum*).



Nous attirons spécialement l'attention sur la dissonance par où débute la troisième mesure et qu'on voit reparaître encore à deux reprises dans la suite du morceau; cette sixte altérée colore d'un éclat métallique tout à fait surprenant les endroits où elle se produit, sans disharmonie — bien au contraire — avec le ton général de *sol* mineur dans lequel l'œuvre est écrite.

Passons maintenant à un autre rondeau de 16 vers, également écrit à 4 voix : *Par droit je puis bien complaindre et gémir.* Il se trouve dans les deux codices suivants : Bologne, *Liceo musicale*, 37, fol. 235 (n° 260) (à 3 voix seulement), et Oxford, 213, fol. 18*b* (1). Il offre, dans sa composition, un caractère à part, qui le rapproche de la *caccia* italienne du XIVe siècle. Il comporte, en effet, comme élément originaire, une *Fuga duorum temporum,* c'est-à-dire un canon à l'unisson, dans lequel la deuxième voix se joint à la première après deux mesures de brève. Le texte du rondeau s'adapte parfaitement aux notes, si l'on excepte deux brefs interludes et un postlude conclusif (avec coda). Mais le manuscrit d'Oxford ajoute à ce duo deux voix complémentaires purement instrumentales — un *contratenor concordans cum fuga* et un *contratenor con-*

(1) En notation moderne dans Stainer, p. 115, et dans Riemann (*Hausmusik,* III, p. 21).

cordans cum omnibus — destinées à lui servir de soutien harmonique, soit séparément, soit simultanément. L'exécution de cette pièce peut se concevoir de quatre manières différentes :

1° Le canon seul;
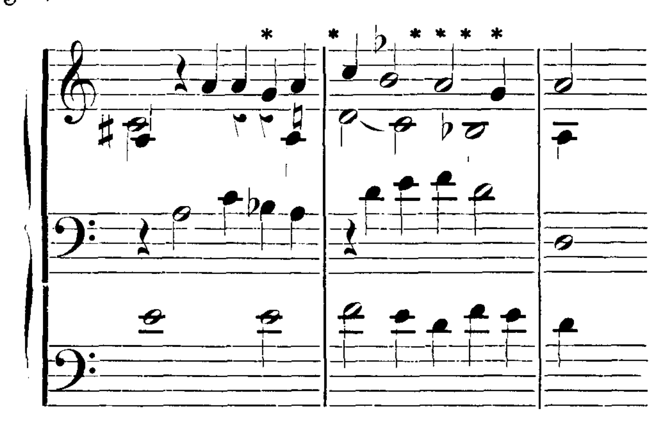
2° Le canon avec le *contratenor concordans cum fuga*;

3° Le canon avec le *contratenor concordans cum omnibus*;
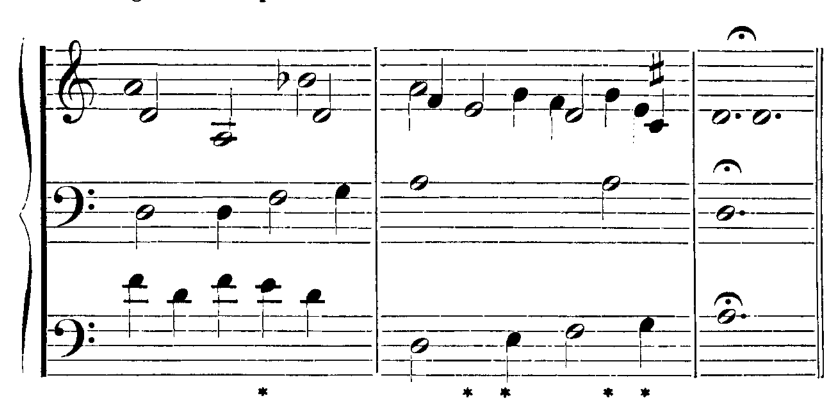
4° Le canon avec les deux voix de complément.

On a donc véritablement affaire à une *caccia* italienne, mais compliquée et perfectionnée par l'adjonction d'une quatrième voix *ad libitum*.

Le poème de ce rondeau a un caractère sombre. C'est la complainte d'un malheureux abandonné de tous et qui se livre à son désespoir. La musique de Dufay rend avec une simplicité touchante la douleur sans cris de ce déshérité de la fortune. La pièce est écrite dans une tonalité qui correspond à peu près à notre *ré* mineur moderne et le sentiment tonal est évoqué, comme dans la chanson à boire *Hé compaignons*, par le retour fréquent, aux deux contraténors, de la tonique *ré* et de la dominante *la*. Mais le rythme de fer du chant bachique fait place ici à un $\frac{6}{4}$ dont le bercement lent et triste est altéré par l'intervention constante d'un $\frac{3}{2}$ qui tend à rendre la mélodie plus plaintive encore. La rencontre des voix offre, au point de vue harmonique, des particularités analogues à celles des deux autres pièces en quatuor que nous avons étudiées jusqu'à présent : appoggiatures et notes de passage à effet dissonant, froissements de seconde, etc. Mais ici la dissonance se fait plus âpre, et tels passages, comme cet interlude :



ou ce fragment de postlude :



renferment des séries d'agglomérations harmoniques anormales dont l' « indiscipline » apparente va de pair avec une intuition prodigieuse de ce qui sonne bien et juste. Cependant, tout tend à prouver qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse : le rythme en $\frac{6}{4}$, les accointances avec la *caccia*, la présence du morceau dans le codex en notation noire de Bologne.

Le rondeau à 3 voix *Je ne suy plus tel que souloie* traite un sujet plus ou moins analogue. Il s'agit ici du regret de la vie passée :

> Devenu suy viel et usé,
> Et m'ont les dames refusé
> Car plus servir ne les porroye.

Cette pièce figure dans les manuscrits suivants : Trente, 87, fol. 136*a* (n° 118 du cat. thém.); Paris, Reina, 6771, fol. 97*a* (anonyme); Paris 4379, fol. 61 (le ténor seulement); Oxford, 213, fol. 52*a*. MM. Adler et Koller l'ont reproduite en notation moderne dans le volume VII des *Denkmäler* autrichiens, page 251.

Avec son imagination romantique, Hugo Riemann a cru pouvoir établir un rapport entre cette œuvre et la vie personnelle de Dufay : « Mieux que les documents authentiques, dit-il dans son *Handbuch der Musikgeschichte* (II, 1, p. 105), les lieds de

Dufay témoignent de ce qu'il n'a point méprisé dans sa jeunesse les plaisirs mondains et de ce qu'il a été l'un des chantres les plus éloquents des joies et des peines de l'amour, jusqu'au moment où la vieillesse vint y mettre un frein (*devenu sui vieu et usé*) et le contraindre à renoncer au monde (*Adieu quitte le demourant de ma vie*). » A la façon dont il s'exprime, Riemann semble croire que le rondeau *Je ne suy plus* a dû être composé par le maître au seuil de la vieillesse. Or, rien n'est moins certain. Le contraire est même beaucoup plus probable. Cette pièce porte, en effet, toutes les marques d'une œuvre de jeunesse, à savoir son rythme ternaire composé, son écriture, où domine le faux-bourdon figuré, et surtout son insignifiance en comparaison de la plupart des pièces profanes que nous avons étudiées jusqu'à présent. Quant au sujet, il est de ceux qui couraient les rues au XVe siècle, comme on peut le voir notamment par le *Jardin de Plaisance* (1501), où figure, entre autres (fol. 201 *b*), une ballade qui débute à peu près de la même façon (*Je ne suis plus ainsi que je souloye*), mais dont la suite dénote des préoccupations plus réalistes encore.

En ce qui regarde *Adieu quitte le demourant,* Riemann croit délibérément qu'il s'agit d'une œuvre datant de la vieillesse du maître (*Handbuch,* p. 105) : « Le ton austère de ses *Adieux au monde,* composés dans l'âpre mode phrygien et indemnes de toute allure profane, répond d'une manière très caractéristique aux tendances de la dernière phase de sa vie. » Ici encore, nous sommes persuadé qu'il se trompe. Cette pièce, qui figure dans le codex 90 de Trente, fol. 303*b* (n° 1020 du cat. thém.) [1], n'a rien, en effet, qui la distingue, dans sa technique, des morceaux profanes écrits par Dufay avant sa trentième année; le style de faux-bourdon figuré y domine, en effet, sans qu'on remarque aucune velléité de s'en libérer, fût-ce même partiellement. Seul le mode de *mi* (dorien antique, phrygien d'église

[1] En notation moderne dans les *Denkmäler* autrichiens, XI, 1, p. 77, et dans Riemann, *Hausmusik,* II, p. 20.

ou troisième mode ecclésiastique) y tranche sur les tonalités dont use ordinairement le maître dans ses compositions profanes, et il est exact que cela donne au morceau un coloris sombre en plein accord avec le sujet. Comme le notent MM. Adler et Koller (1), le texte du manuscrit 90 de Trente est incomplet. On peut conjecturer qu'il s'agit encore ici d'un rondeau de 16 vers de 8 syllabes, dont le premier et le début du deuxième ont seuls été conservés :

Adieu quitte le demourant
De ma vie. . . . . .

Le point d'orgue qui figure vers le milieu du morceau et la possibilité d'adapter les quatre vers du refrain présumé aux différents épisodes musicaux militent en faveur de cette hypothèse. Bien que les mots *Adieu quitte le demourant de ma vie* soient joints dans le codex à la partie du contraténor, il nous semble que ce dernier — de même, d'ailleurs, que le ténor — est mieux qualifié pour une exécution purement instrumentale, en sorte que le texte serait confié au seul cantus, doublé par un instrument (2).

On peut encore ranger parmi les rondeaux à 16 vers — comme le propose H. Riemann (*Handb.*, I, 2, p. 62) — la pièce *Belle que vous ai je mesfait,* dont l'unique original se trouve, avec un texte incomplet, dans le codex 87 de Trente, fol. 136*b* (n° 119 du cat. thém.) (3). Les 4 vers de 8 syllabes qui subsistent, coupés en deux moitiés par un point d'orgue, forment, en effet, à toute évidence, le refrain d'un rondeau.

Cette œuvre offre un vif intérêt au point de vue rythmique. Il semble que le maître ait voulu réaliser là une expérience

(1) *Denkmäler* autrichiens, XI, 1, p. 129.

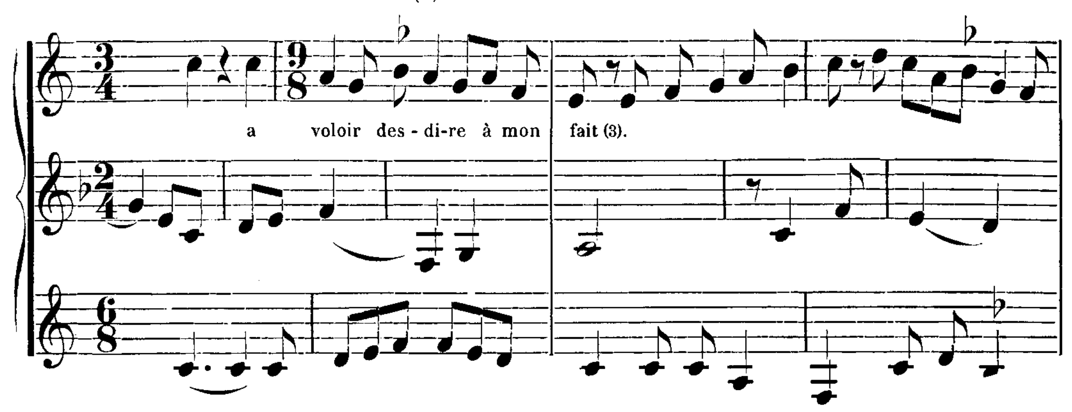
(2) Riemann (*Hausmusik*) fait chanter le texte par les 3 voix, doublées chacune par un instrument à archet.

(3) En notation moderne dans les *Denkmäler* autrichiens, XI, 1, p. 77. — Le catalogue thématique (n° 119, p. 34 du vol. VII des *Denkm.*) imprime inexactement *Celle que vous ay*.

madrigalesque avant la lettre. Le refrain décrit le désarroi d'un amant contrecarré dans son amour par l'attitude de celle qu'il aime :

> Belle que vous ai je mesfait
> Que de moi vous fuez [fuyez] si fort,
> Et que metes tout vostre effort
> A voloir desdire a mon fait?

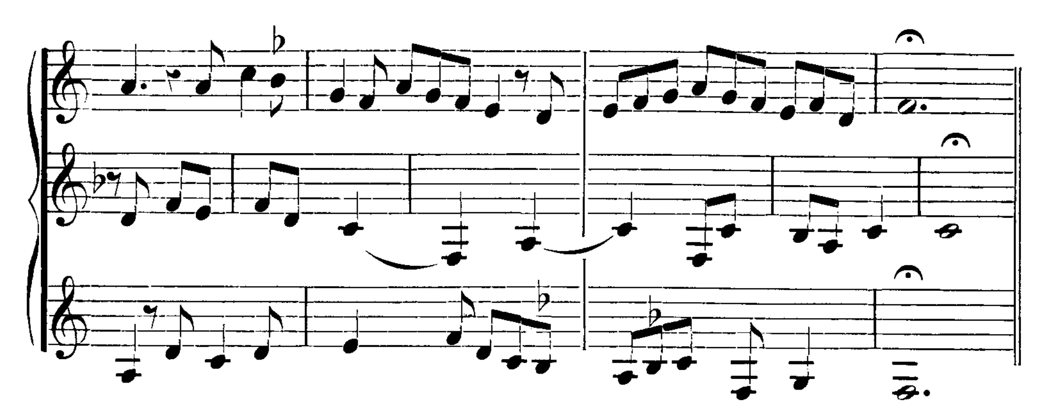
Or, la notation du morceau paraît avoir été conçue expressément en vue de rendre symboliquement cette résistance. Les trois voix sont pourvues chacune d'un signe de mesure différent, à savoir : au cantus, O (*tempus perfectum, prolatio minor*); au contraténor (la seule des trois voix qui ait un bémol à la clef), C (*tempus imperfectum, prolatio minor*); au ténor, C (*tempus imperfectum, prolatio major*). De plus, à partir du moment où le cantus chante les mots *à voloir desdire a mon fait,* des notes noires, remplaçant les notes blanches, viennent nous avertir de ce que le *tempus perfectum, prolatio minor* fait place au *tempus perfectum, prolatio major* [1]. Il résulte de cette simultanéité de mesures variées des contradictions rythmiques tout à fait curieuses, qui atteignent leur point culminant à la conclusion du refrain [2] :



(1) Cf. *Denkmäler* autrichiens, XI, 1, *Revisionsbericht*, p. 129.

(2) Afin de rendre ces effets plus sensibles, nous avons fait subir une double diminution aux valeurs de l'original.

(3) Dans les *Denkmäler* autrichiens, ces paroles sont appliquées à l'épisode en $^9/_8$ ($^9/_2$) presque tout entier : nous pensons, au contraire, que la plus grande partie de celui-ci est purement instrumentale.



Nous donnons cette hypothèse « madrigalesque » pour ce qu'elle vaut. Le parallélisme entre la signification du texte et la manière dont il est interprété musicalement est en tous cas si frappant qu'il se présente tout naturellement à l'esprit et qu'il n'y a point excès d'imagination à le soulever.

A part cette structure rythmique anormale, le rondeau *Belle que vous* n'offre aucune particularité digne de remarque. Il comporte un prélude et un postlude instrumentaux assez développés; son écriture est à base de faux-bourdon figuré; la rencontre des voix s'effectue d'une manière très euphonique, malgré le caprice du rythme; les ondoiements de celui-ci semblent devoir produire, à l'exécution par la voix et les archets qui l'accompagnent, un effet nullement dépourvu de grâce et de fermeté. Encore une fois, nous avons affaire à l'une de ces inventions originales dont Dufay était coutumier et qu'il faut mettre au compte de son génie toujours en quête d'inédit.

Nous allons rencontrer maintenant une série de rondeaux appartenant à un genre qui semble avoir été très en honneur au XVe siècle : ce sont de petites pièces d'un tour gracieux qu'on écrivait à l'occasion du nouvel an et qui renferment le plus souvent des allusions courtoises à la femme aimée.

Voici d'abord *Ce jour de l'an,* rondeau de 16 vers, dont l'original figure dans Oxford, 213, fol. 17*a*, et dont Stainer (p. 102) et Riemann (*Hausmusik,* II, p. 12) ont donné des

transcriptions en notation moderne. La pièce est dominée par le rythme sautillant de $\frac{6}{4}$, qu'altère par endroits un $\frac{3}{2}$ d'allure plus tranquille. Elle est exquise d'élégance et de légèreté, avec ses nombreuses imitations, auxquelles prennent part les trois voix, plus spécialement le ténor et le cantus. Elle débute par un prélude instrumental imitatif, introduction dansante du plus charmant effet, et se conclut par un postlude de structure analogue. Encadré par ces deux épisodes, le texte du rondeau est chanté par les trois voix, avec un bref interlude après le deuxième vers du refrain. Les parties vocales doivent, sans aucun doute, être doublées par des instruments. L'ensemble respire la fraîcheur et l'ingénuité; les imitations ont un cours parfaitement naturel et les rencontres harmoniques, parfois délicatement dissonantes, dénotent un sens peu commun de l'équilibre et de la convenance.

Tandis que le poète de *Ce jour de l'an* nous apparaît comme un homme heureux, pour qui le renouvellement de l'année est une occasion de « chanter, danser et mener chiere lye », celui du rondeau *Je donne à tous les amoureux* est plutôt un pessimiste, qui ne voit dans l'amour que « tristresse et jalousye » et ne croit pouvoir mieux faire que d'offrir « une soussye » (un souci) comme « estrines » (étrennes) à ceux qui subissent son empire. La version musicale de notre maître se ressent plus ou moins de cette humeur sombre par sa tonalité, qui vacille entre *fa* et *ut* majeur, avec des touches passagères d'*ut* mineur et de *si* bémol majeur. L'allure générale de la pièce reste cependant plus aimable que sévère. On y rencontre de bonnes imitations et la mélodie du cantus s'élève jusqu'au *fa* du soprano aux deux endroits où se produisent les modulations les plus caractéristiques. Les trois voix ont un bémol à la clef. Pas de prélude, mais des interludes et un postlude purement instrumentaux. Dans l'original [1], le texte n'accompagne que le seul supérius : les deux autres voix sont donc purement instrumentales.

---

[1] Oxford, 213, fol. 77*a*. — En notation moderne dans Stainer, p. 150.

Le ténor, très mélodique, a tout l'aspect d'un *cantus prius factus*. Gardons-nous pourtant, lorsqu'il s'agit de pièces de ce genre, d'attribuer trop facilement une origine populaire à ces ténors de caractère chantant, et soyons persuadés que, dans la plupart des cas, ils ont pour auteur le musicien même qui les a traités en contrepoint (1). Le XVe siècle est, en effet, l'époque par excellence où la fantaisie individuelle tend à se substituer à la tyrannie de la tradition d'école et où l'on ne retient plus de celle-ci que ce qui peut être utile à la réalisation libre du but que l'on se propose (2). Cela est surtout vrai de la musique profane; mais si la musique religieuse a subi, elle aussi, de si prodigieuses transformations au cours de la première moitié du XVe siècle, n'est-ce point parce qu'elle s'est insurgée à son tour contre la rigidité de la tradition, en lui imposant des modalités nouvelles, qui ont fini par la bouleverser et la rendre presque caduque?
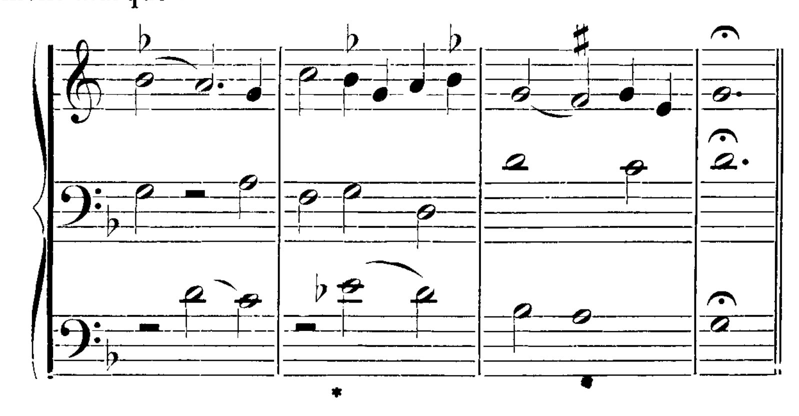
Dans le rondeau *Pouray-je avoir votre mercy*, l'amant profite du nouvel an pour s'efforcer d'obtenir un oui ou un non de celle dont il ambitionne l'amour. Cette pièce légère, élégante et particulièrement bien écrite, n'offre aucun élément de nouveauté, si ce n'est la rareté relative des épisodes purement instrumentaux du cantus. A part cela, on y discerne d'excellentes imitations, et, alternant avec des cadences en faux-bourdon, des cadences sur la quinte qui tendent à faire croire qu'il ne s'agit peut-être point d'une œuvre de la toute première jeunesse du maître. La version originale figure dans Oxford, 213, fol. 80 *a*, Escorial, V, III, 24, fol. 24 *b*, Paris, Reina, 6771, fol. 97 *b* (anonyme), et se trouvait aussi dans Strasbourg, M 222 C 22, fol. 77 *b*. Stainer en donne une transcription en notation moderne, p. 152.

---

(1) Nous sommes entièrement d'accord sur ce point avec Riemann, lorsqu'il dit (*Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 49) que les lieds polyphoniques français du XVe siècle basés sur un ténor donné sont loin de former le plus grand nombre (*der Hauptbestand*).

(2) Peut-être faut-il chercher la source de cette nouvelle pratique dans l'*ars nova* italien, qui a exercé une influence indubitable sur les musiciens franco-belges établis en Italie à partir de la fin du XIVe siècle.

Voici enfin une dernière pièce de nouvel an : *Bon jour bon mois et bonne estraine*, qui a été conservée en notation noire dans Paris, 4379, fol. 52 *b*-53 *a* (anonyme), en notation blanche dans Oxford, 213, fol, 44 *b*, et que Stainer a mise en partition, p. 134, dans *Dufay and his contemporaries* (¹). Le texte d'Oxford comporte en tout cinq vers de dix syllabes. La présence du signe ·𝄋· après l'interlude instrumental qui suit le troisième vers indique qu'il s'agit probablement d'un rondeau de vingt et un vers, dont le copiste n'aurait transcrit que le refrain. Celui-ci se suffit d'ailleurs à lui-même, en raison de ce qu'il formule à lui seul une série complète de souhaits de nouvel-an. Les vers s'adaptent, dans l'original, au cantus et au ténor, le contraténor seul étant purement instrumental, ainsi qu'un postlude et un interlude à trois voix qui sépare les trois premiers vers des deux derniers. Des imitations quasi canoniques se produisent entre les deux voix chantées. L'œuvre, rythmée *andantino* dans un 3/2 très régulier, est d'une bonhomie charmante et d'une sonorité exquise d'un bout à l'autre. Seul le ténor et le contra ont un bémol à la clef; la tonalité est un *sol* mineur assez atténué, qui n'atteint sa plénitude qu'à la conclusion, grâce à l'intervention soudaine d'un *mi* bémol expressément marqué :



(¹) Notons, entre parenthèses, que ces pièces de nouvel an, si à la mode au XVᵉ siècle, n'avaient point encore perdu leur vogue au XVIᵉ. Ainsi, il existe une

Il se peut que, parmi les pièces dont le texte est incomplet et que nous étudierons plus loin, nous en rencontrions encore plus d'une dont la structure musicale est telle qu'on puisse la qualifier de rondeau.

Pour l'instant, il importe que nous nous occupions d'une série de morceaux dont le texte a été conservé en entier et qui appartiennent à d'autres genres.

Tout d'abord les ballades. Elles sont peu nombreuses en comparaison des rondeaux, et le nombre de celles qui ont été publiées de nos jours est très restreint. L'une d'elles, *Je me complains piteusement*, a cet avantage d'être datée. Nous y avons déjà fait allusion dans la partie biographique de cet ouvrage (1). L'original se trouve dans le codex 213 d'Oxford, au fol. 18 *a*, avec cette inscription : *1425 a di 12 Luio*, qui ne fait sans doute que reproduire une mention plus ancienne figurant sur la version dont le scribe italien du manuscrit de la Bodleian s'est servi en vue de sa compilation (2).

Le plan poético-musical de la ballade est beaucoup plus simple que celui du rondeau. Prenant pour exemple la pièce *Je me complains*, nous n'aurons aucune peine à nous en convaincre :

I { *a.* Je me complains piteusement
  b. A moy tout seul plus qu'a nullui

I { *a.* De la griesté paine e tourment
  b. Que je suffre plus que ne di

II { *c.* Dangier me tient en tel soussi
  d. Qu'eschever ne puis sa rudesse
  e. Et fortune le veult aussi
  f. Mais par ma foy ce fait jonesse.

---

chanson d'Eustorg de Beaulieu († 1552) sur ce texte : *Bon jour bon an et bonne estrayne,* publiée en 1538 au plus tard dans le *Parangon des chansons* (Ed. Moderne, à Lyon) (cf. G. Becker, *Eustorg de Beaulieu,* Paris, Fischbacher, 1880, p. 22). — Il est fort probable que l'on en trouverait encore d'autres exemples.

(1) Cf. p. 35.

(2) En notation moderne dans Stainer, p. 108

Voici donc une strophe de huit vers, dont les quatre premiers sont chantés deux à deux sur la même musique, moyennant une reprise de l'épisode I. Le plan général est donc I I II ou, si l'on veut A A B (1). La ballade française ayant d'ordinaire trois strophes (2), il est infiniment probable que le texte qui nous a été conservé par le codex d'Oxford est incomplet. Les strophes suivantes se chantaient sur la même musique que la première.

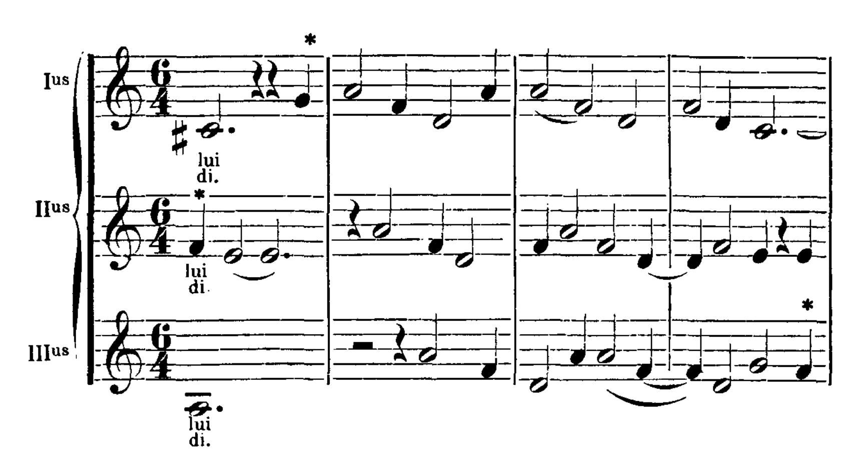
La ballade *Je me complains* offre, musicalement, plus d'une particularité digne de remarque. Elle comporte trois voix d'égal niveau (*primus, secundus, tertius*), dont les croisements incessants réalisent un tissu harmonique très serré et pourtant sans aucune lourdeur. Le texte s'adapte à chacune d'elles sans l'ombre d'une difficulté. Le rythme est un 6/4 fréquemment déformé par des contretemps ou par l'intervention momentanée du *tempus perfectum, prolatio minor*. L'élément instrumental joue un rôle assez conséquent, sous les espèces d'un prélude, ainsi que d'un interlude placé entre le quatrième et le cinquième vers, et qui reparaît comme postlude à la conclusion de la strophe. Il y a là une préoccupation d'équilibre formel très significative. La pièce entière est d'ailleurs singulièrement bien écrite et bien sonnante pour l'époque et montre que Dufay avait atteint, dès 1425, un niveau élevé dans la voie de la perfection, tout au moins sur le terrain de la musique profane. La partie vocale-instrumentale de la ballade *Je me complains* ne comporte qu'une esquisse d'imitation en son début, entre le *Primus* et le *Tertius*. Mais l'interlude-postlude offre des strettes tout à fait caractéris-

---

(1) Nous préférons utiliser les chiffres romains I et II au lieu des lettres majuscules A et B, afin d'éviter les confusions qui pourraient naître de l'emploi simultané des minuscules *a*, *b*, *c*, etc., par lesquelles nous désignons les sous-épisodes. — Cette remarque s'applique rétrospectivement à nos schémas de rondeaux.

(2) Cf. la description de la ballade française du XIVe siècle (Machault) que fait M. F. Ludwig dans son étude : *Die mehrstimmige Musik des XIV. Jahrh.* (*SMB. der I. M. G.*, IV, p. 33). — La ballade était déjà très en honneur chez les Italiens du XIVe siècle et la grande majorité du répertoire polyphonique espagnol du XVe siècle consiste en pièces de ce genre.

tiques, basées sur un dessin mélodique en forme d'accord de *ré* mineur décomposé :



Les dissonances passagères (cf. celles que nous avons indiquées au moyen d'astérisques) sont conformes à la manière habituelle de Dufay, à cette époque de sa vie.

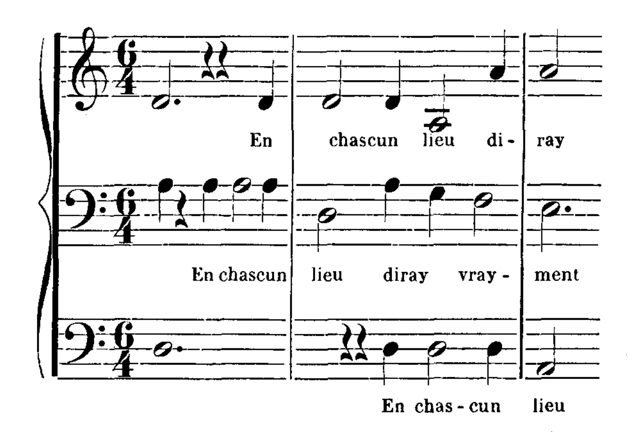
Du point de vue expressif, la ballade *Je me complains* est aussi fort réussie. S'agit-il d'une complainte amoureuse? Sans doute, puisque les « paines et tourments » qu'endure le poète sont le fait de la « jonesse ». Mais c'est assurément dépasser les bornes de la vraisemblance... et du goût, que de voir dans cette petite pièce, comme le fait Riemann, une sorte d'anticipation « chérubinesque », en rapport avec l'existence personnelle du maître (1). Ce même auteur a publié, dans son recueil *Hausmusik aus alter Zeit* (II, p. 1) une version transposée de cette ballade, qui sonne fort bien, — il faut le reconnaître, — encore qu'elle ne puisse échapper au reproche d'infidélité, par suite des déplacements d'octave dont les parties instrumentales ont été l'objet.

Nous ne serions point surpris si la ballade *J'ay mis mon*

---

(1) *Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 104 (*Unwillkürlich denkt man an das : « Sagt ist es Liebe? » Cherubins im Mozarts Figaro, bei dieser naiven Liebesklage*).

cuer et ma pensée, extraite par Stainer (p. 155) du manuscrit 213 d'Oxford, fol. 126 *a*, appartenait, comme la précédente, à une période antérieure à la trentième année de Dufay. Elle nous a également été conservée sous une forme incomplète, le codex de la Bodleian n'en donnant que la première strophe. Le sujet — la louange de la femme aimée — est moins sévère, mais il est traité en grande partie dans un style homophonique assez gauche, qui est loin de faire pressentir la légèreté et la finesse de certains rondeaux imitatifs dont nous nous sommes occupé plus haut. Les trois voix sont chantées; l'interlude instrumental qui sépare les deux moitiés de la strophe reparaît, *in fine*, comme postlude, avec quelques variantes. Le plan d'ensemble est le même que dans la ballade *Je me complains piteusement*. L'homophonie de ce morceau est basée sur un faux-bourdon assez peu figuré, dont le parallélisme est souvent rompu par le mouvement contraire des parties : exemple typique de ce compromis entre le faux-bourdon et la technique traditionnelle de l'ancien *discantus*, d'où sont dérivées l'écriture nouvelle du XVe siècle et sa capacité de développement dans un sens de plus en plus conforme aux exigences de l'harmonie « naturelle ». Celle-ci se manifeste d'une façon particulièrement caractéristique par un cas intéressant de mutation, dans l'unique passage imitatif de notre ballade :



Voici maintenant une ballade complète : *Le jour s'endort.* Elle nous a été conservée comme pièce anonyme (sans texte) par Trente, 87, fol. 137 *b* (n° 121 du cat. thém.) et sous le nom de Dufay (avec texte) par Oxford, 213, fol. 79 *a*. MM. Adler et Koller en ont donné une transcription dans les *Denkm.* autr., XI, 1, p. 85 (1). Chacune des trois strophes comporte ici dix vers de dix syllabes, dont le dernier (*Le premier jour de ce doulx mois de mai*) forme refrain. De plus, après la troisième strophe, il y a un « envoi » de quatre vers, qui s'achève, lui aussi, par le refrain.

Les quatre premiers vers de chaque strophe sont, suivant la règle, chantés deux à deux sur un épisode I sujet à reprise (*a*, *b* + *a*, *b*) ; les six derniers sur un épisode II comportant autant de sous-épisodes que de vers (*c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*). Étant donnée la présence du refrain à la fin de l'envoi, on serait tenté de faire chanter ce dernier sur la musique des sous-épisodes *e*, *f*, *g*, *h*, de II. Mais le raccord ne se faisant point à l'épreuve, il faut procéder autrement. La solution qui s'impose consiste à faire entrer l'envoi dans le cadre de l'épisode initial I, en sorte que la pièce se termine, en fait, par une sorte de *da capo*. Le seul inconvénient est que le refrain *Le premier jour de ce doulx mois de mai* ne se chante pas, dans ces conditions, sur la même musique que les trois fois précédentes. Ce manque de symétrie est toutefois compensé par le fait que l'épisode I se conclut par une ritournelle instrumentale dont le postlude de l'épisode II n'est, en somme, qu'une variante.

La ballade *Le jour s'endort* est un nouvel exemple d'heureuse transaction entre le style de faux-bourdon et l'écriture héritée du *discantus* et du motet. La mélodie du supérius plane avec une aisance charmante au-dessus de la base harmonique formée

(1) L'index d'Oxford (cf. Stainer) et le catalogue thématique des codices trentins (vol. VII, p. 34) donnent comme incipit du texte *Ce jour le doibt*. Sans doute s'agit-il d'une erreur de lecture qui aura été rectifiée lors de la mise en partition du morceau : le *Revisionsb.* des *Denkm.*, XI, 1, p. 130, s'abstient malheureusement de tout commentaire à ce sujet.

par la conjonction du ténor et du contraténor. Ceux-ci ont un bémol à la clef; le cantus n'en a point : l'application des altérations sous-entendues n'offre néanmoins aucune difficulté et la tonalité générale du morceau (*sol* mineur) est soumise à des modulations aussi naturelles que finement nuancées. Le sujet du poème est la célébration du mai et, à cette occasion, l'éloge de la femme aimée. C'est un fort joli morceau, dans lequel une sorte de parfum du terroir vient se mêler à l'évocation de l'amour courtois du moyen âge. L'allusion à la *Meuse* et à l'*Euse* (l'Oise) semble indiquer qu'il est l'œuvre d'un poète appartenant à la région comprise entre ces deux cours d'eau. La version musicale de Dufay est exquise de bonhomie gracieuse et de calme ingénuité. Elle respire la douceur et le bien-être avec une simplicité exempte de tout artifice : nul raffinement rythmique, mais un laisser-aller plein d'émoi et de tendre ravissement (1).

Avec *Se la face ay pale*, nous avons affaire à une variété spéciale de la ballade, la ballade dite *équivoquée*. Ce nom lui vient de ce qu'elle est basée en majeure partie sur des calembours de ce genre :

Se la face ay pale,
La cause est *amer*.
C'est la principale
Et tant m'est *amer*
Amer, qu'en *la mer*
Me voldroye voir.

Genre inférieur, mais qui plaisait au goût naïf de nos ancêtres du XVe siècle et que Josquin lui-même n'a pas dédaigné,

(1) M. Thalberg ayant émis l'opinion que le supérius de cette ballade ne serait qu'une broderie sur le thème du ténor (cf. *Zeitschr. der I. M. G.*, 1912, p. 123), M. F. Ludwig combat à juste titre cette manière de voir dans la *Zeitschr. für Musikw.* de mai 1923 (p. 446, note 1), à propos d'une exécution de l'œuvre qui a été donnée à Karlsruhe en septembre 1922, à l'initiative de M. W. Gurlitt. Il pense, au contraire, que le cantus est la mélodie originaire, à laquelle le ténor et le contraténor ne font que servir d'accompagnement. — Page 447, il discute la solution que propose Quittard pour l'interprétation de cette pièce, dans la revue *SIM* de 1908 (p. 1051).

comme on peut le voir par ce passage de sa chanson *Se congié prens* (*Œuvres complètes*, III, n° 12) :

. . . .
Quel ne font ceulx qui naigent en *la mer*
Car tant l'*aymer* m'est toujours tant *amer* (1).
. . . .

Nous avons déjà eu l'occasion de parler de la ballade *Se la face ay pale*, à propos de la messe de Dufay qui porte le même nom, et de mentionner les divers manuscrits dans lesquels se rencontrent les deux versions — l'une à 3, l'autre à 4 voix — de cette pièce célèbre en son temps (2). Rappelons ici que la version à 3 voix a été publiée, de nos jours, par Stainer, dans *Dufay and his contemporaries*, p. 140 (3), et par MM. Adler et Koller, dans les *Denkmäler* autrichiens, VII (p. 251), où l'on trouve également (p. 252) la version à 4 voix (4).

Du point de vue musico-littéraire, la ballade *Se la face ay pale* est conçue comme un lied strophique, chacune des trois strophes comportant dix vers de cinq syllabes, dont le dernier (*Sans elle ne puis*) sert de refrain. L'adaptation des paroles à la musique ne présuppose pas, comme dans la ballade ordinaire, l'utilisation des deux épisodes I et II, dont le premier est sujet à reprise : la strophe est, au contraire, *durchkomponiert*, suivant le terme très clair dont on se sert en Allemagne pour

(1) Ce goût se prolonge jusqu'en plein XVIIe siècle, où l'on voit Richard mettre en musique un poème de Saint-Amant dans lequel on rencontre ce passage : « ... Va-t-en dire à *la mer* qu'elle n'a rien de plus *amer* ». (Cf. Th. Gérold, *L'Art du chant en France au XVIIe siècle*, Strasbourg, Faculté des Lettres de l'Université, 1921, p. 39.)

(2) Voir pp. 105 s.

(3) Stainer a remplacé le *fa* du ténor, dans la mesure 26, par un *mi* (dernière note de la mesure), croyant que c'était une erreur de copie. Comme le *fa* se retrouve dans tous les manuscrits, il y a lieu de le rétablir. (Cf. Wolf, *Dufay und seine Zeit; SMB. der I. M. G.*, I, p. 163.)

(4) Riemann en a donné une transcription pour l'usage pratique dans *Hausmusik*, II, p. 6.

exprimer le renouvellement constant de la substance musicale.

Le ténor est le même dans les deux versions, à part des divergences insignifiantes. Étant donné son caractère mélodique très prononcé, qui l'a fait utiliser par Dufay comme base de l'une de ses messes, il y a lieu de le considérer comme un *cantus prius factus*.

Le texte s'y applique sans peine; au demeurant, la version d'Oxford prévoit expressément son adaptation à la voix qualifiée de ténor.

Ce thème est-il d'origine populaire ou bien Dufay en est-il l'inventeur? Nous penchons pour cette dernière alternative pour deux raisons, à savoir : 1° il s'agit, littérairement, d'un genre que l'on peut difficilement qualifier de populaire; 2° la ligne mélodique du ténor offre des détails de composition qui semblent avoir été conçus à dessein en vue de permettre des imitations aux autres voix (1).

La version à 3 voix d'Oxford, reproduite par Stainer, et celle que donnent Adler et Koller (d'après Oxford, Rome et Pavie) sont identiques (2). Au point de vue de l'exécution, on peut imaginer le ténor et le cantus chantés et doublés chacun par un instrument, le contraténor étant purement instrumental. M. Schering pense, lui, que le ténor seul doit être chanté (3) : c'est aussi une solution, mais non point l'unique, à notre avis; on pourrait, de fait, en concevoir une troisième, dans laquelle les trois voix étant exécutées par des instruments, le cantus serait l'unique véhicule du chant.

Cette pièce a un caractère très particulier, assez différent, dans l'ensemble, de celui des autres œuvres de Dufay composées

---

(1) Cf. ce que nous avons déjà dit plus haut, à ce sujet, pp. 106 s.

(2) Les quelques divergences que l'on peut observer entre ces deux transcriptions proviennent, en majeure partie, d'une lecture différente de notes peu claires dans les originaux, ou de l'interprétation différente de certains détails de notation. — Cf., à ce propos, le *Revisionsb.* des *Denkm.*, VII, p. 287.

(3) Cf. *Die niederländische Orgelmesse*... (Breitk. et Härtel, 1912), p. 11 et *Stud. zur Musikg. der Frührenaissance* (Hesse, 1914), p. 131.

sur des textes français. La tonalité principale est un *ut* majeur assez pur, avec des modulations très passagères en *ut* et *sol* mineur. En dépit de cette franchise tonale, la ballade *Se la face* a une couleur de légende qui lui vient sans doute de son ténor, dont la mélodie joue un rôle prééminent, en raison de ses qualités plastiques exceptionnelles et de son expression pleine de force et de poésie. Selon toutes probabilités, on se trouve en présence d'une composition du maître qui n'appartient point à sa jeunesse, mais à sa maturité. Presque plus de faux-bourdon, mais des tournures harmoniques beaucoup plus modernes d'aspect et de sonorité; d'excellentes imitations entre le ténor et le cantus à *amer* et *me voldroye voir;* des strettes en fanfare entre les trois voix, dans le postlude purement instrumental par lequel se termine la ballade [1].

La version à 4 voix de Trente et de Munich offre de curieuses particularités. Tout d'abord elle est transposée à la quinte, chose extrêmement rare à cette époque, où la transposition à la quarte était de règle (avec l'adjonction d'un bémol à la clef). Conséquence : le copiste a mis un dièse à la clef aux 3 voix supérieures (*Discantus Ius, Discantus IIus, Tenor*), le contraténor seul restant privé de toute armature. Chose singulière, le dièse du *Discantus IIus* n'occupe pas l'emplacement du *fa,* mais celui du *si,* dans l'intention de marquer qu'il faut s'abstenir de baisser celui-ci d'un demi-ton, exemple nouveau de cet empirisme bizarre qui régit si souvent la graphie musicale à cette époque. L'usage du dièse à la clef est d'une rareté absolue dans les manuscrits du temps : la ballade de Dufay en est, comme l'ont remarqué MM. Adler et Koller, l'unique exemple des codices de Trente, avec un *Regina cœli* anonyme à 3 voix (n° 1211 du cat. thém.), dans lequel ce signe a été placé, comme dans le *Discantus IIus* de notre morceau, à l'endroit

---

(1) Rappelons, à ce propos, le rôle que jouent ces strettes dans la messe *Se la face ay pale,* où Dufay les a transplantées telles quelles.

du *si* (et à l'une des trois voix seulement), pour indiquer que cette note ne doit pas être bémolisée (1).

La transposition à la quinte se double, dans la version à 4 voix, d'un abaissement à l'octave inférieure, ce qui a pour effet de transporter la pièce dans une tessiture beaucoup plus grave. Le ténor est, comme nous l'avons dit, le même que dans la version à 3 voix. Le *Discantus Ius* correspond au cantus de celle-ci, mais avec d'assez fortes variantes au début, lesquelles consistent principalement en une figuration plus fournie. Quant au contraténor, il a sans doute des points de contact avec celui de l'autre version, mais les divergences sont tellement considérables, que nous pensons ne pas nous tromper en affirmant qu'il a été entièrement composé à nouveau; il est, au demeurant, d'une facture très habile et pousse l'audace jusqu'à descendre (mes. 14) jusqu'au *ré* grave de la basse; à un moment donné (mes. 17), il imite le cantus, le ténor et le *Discantus IIus* en utilisant le procédé essentiellement harmonique de la réponse tonale (mutation). Quant au *Discantus IIus*, il s'insinue avec une adresse peu commune parmi les autres voix, conférant une plénitude extrême à l'ensemble, qu'il colore, en outre, de ses multiples figurations. D'après MM. Adler et Koller (*Denkm. autr.*, VII, p. XXIII), cette 4e voix aurait été ajoutée postérieurement aux autres (*ist eine später hinzugezetzte*). Ils ne nous disent malheureusement pas à quelle époque; nous ne serions toutefois point surpris s'il s'agissait là d'un véritable remaniement de la ballade de Dufay, dans lequel non seulement le *Discantus IIus*, mais encore le contraténor seraient l'œuvre d'un musicien appartenant à une génération légèrement postérieure à la sienne. Le complexus total sonne, en effet, avec une douceur à laquelle même les compositions religieuses les plus avancées de la vieillesse du maître ne nous ont pas habitués.

---

(1) Cf. *Denkmäler* autrichiens, VII, pp. XXIII et suiv. — Dans ce même *Regina coeli*, le supérius a un bémol à la clef placé sur le *fa*, et la voix la plus grave n'a aucune armature

Certes, l'œuvre y a gagné en charme sonore, mais reste à savoir si sa version originaire à 3 voix n'est pas, au fond, plus expressive en sa simplicité.

H. Riemann donne une version de la ballade *Se la face ay pale* conçue de telle manière qu'à l'encontre de l'apparence qu'elle revêt dans les différents manuscrits de l'époque, elle nous est présentée dans une tonalité mineure au lieu de majeure (1). Nous ne suivrons pas l'éminent historien de la musique dans les déductions compliquées auxquelles il se livre pour démontrer qu'il doit en être ainsi : il est, en effet, certains paradoxes dont l'audace est telle qu'il est presque impossible de les prendre au sérieux (2).

Les deux versions d'orgue de la ballade *Se la face ay pale* qui figurent dans le *Buxheimer Orgelbuch* (3) donnent lieu aux observations suivantes, pour autant que l'on puisse en juger d'après les incipits de 3 mesures qu'en donne M. Schering dans ses *Studien zur Musikg. der Frührenaissance* (Leipzig, Hesse, 1914), p. 167.

Dans la seconde (n° 255), les 3 voix sont identiques à celles de la version originale, avec cette différence que le cantus subit, dans l'arrangement, une figuration extrêmement fournie et que les notes longues des deux autres voix (ténor et contraténor) sont sujettes à des dédoublements ou répétitions qui altèrent quelque peu l'aspect de la mélodie. Dans la première (n° 83), le cantus et le ténor correspondent aux voix qui portent le même nom dans la ballade, mais la voix intermédiaire n'a aucun rapport, soit avec le contraténor de la version à 3 voix, soit avec celui de la version à 4 voix ou avec le discantus surajouté

---

(1) Cf. *Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 154 (version à 3 voix en *ré* mineur); *Hausmusik*, II, p. 6 (version à 4 voix en *ut* mineur).

(2) A l'appui des raisons techniques, Riemann ne manque pas de faire appel à l'argument romantique selon lequel il est inadmissible qu'une « émouvante complainte d'amour » (*rührende Liebesklage*) ait été écrite en majeur! (*Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 153.)

(3) Cf. p. 106.

de cette dernière : de même que dans la seconde version, le cantus est soumis à une figuration renforcée.

Comme on le voit par cet exemple, les « arrangeurs » du XV[e] siècle ne se gênaient pas pour prendre certaines libertés avec leurs modèles. Il est possible, toutefois, que la première version du *Buxheimer Orgelbuch* (n° 83) ait été construite d'après un original vocal-instrumental qui n'était déjà lui-même qu'un arrangement de la ballade de Dufay, comme cela semble être le cas pour la version à 4 voix de Trente et celle de Munich...

Passons aux pièces de Dufay dont le texte est ou semble complet, mais qui ne se rangent ni parmi les rondeaux ni parmi les ballades. La première que nous rencontrons est un petit chef-d'œuvre de facture et de fine sensibilité. C'est la romance à 3 voix : *La belle se siet au pié de la tour,* dont l'original est conservé dans Oxford, 213, fol. 31[a], Paris, Reina, 6771, fol. 108[b] (anonyme), et Bologne, Univ. 2216, fol. 53[a] (anonyme). Cette dernière version, à laquelle manque une des trois voix (le cantus II), est écrite une quarte plus bas que les deux autres. Le texte est très corrompu (1) et la musique offre assez bien de variantes par rapport aux versions d'Oxford et de Paris (2). Stainer (p. 122) et Riemann (*Hausmusik,* II, p. 16) ont donné une transcription en notation moderne de la version d'Oxford.

L'œuvre a pour base une chanson populaire célèbre, connue également sous le nom de *La Pernette.* Nous nous abstiendrons de rappeler ici ses avatars, dont divers auteurs se sont occupés en détail (3). Bornons-nous à rappeler qu'il en existe trois

(1) Il est reproduit *in extenso* dans le petit ouvrage de G. Lisio, *Una stanza del Petrarca musicata dal Du Fay* (Bologne, Treves, 1893).

(2) Cf. J. Wolf, *Dufay und seine Zeit; SMB. der I. M. G.*, I, pp. 156 et 163.

(3) Cf., entre autres, Tiersot, *Histoire de la Chanson populaire en France* (1889), p. 19; Van Duyse, *Het eenstemmig fransch en nederlandsch wereldlijk lied in de Belgische gewesten van de XI. eeuw tot heden* (t. IL des *Mémoires* de l'Académie royale de Belgique, pp. 185 et suiv.); Stainer, *Dufay,* pp. 8 et suiv. (nombreuses indications bibliographiques); Th. Gérold, *Chansons populaires des XV[e] et*

versions, dont la plus ancienne a été retrouvée au XIX[e] siècle, sous sa forme monodique, dans un manuscrit namurois qui date du début du XV[e] siècle (1) : c'est celle dont s'est servi Dufay pour composer sa romance. Le ténor de notre maître diffère de l'original par quelques petites divergences dans la succession des notes et par son extension moindre, provenant de ce que certaines répétitions de motifs ont été éliminées. La chanson comporte 10 vers, qui se déclament sur quatre motifs ou, plus exactement, sur deux motifs sujets à reprises avec conclusions différentes (*ouvert* et *clos*), en sorte que son schéma poético-musical peut s'établir de la façon suivante :

I I′ I I′ II II′ I I′ I I′ (10 vers).

Dufay procède à une réduction qui aboutit à ce groupement :

I I′ II II′ I I′.

La conséquence de cette contraction est qu'il est impossible de chanter le texte sur le ténor. Celui-ci est donc destiné à l'exécution instrumentale, ce que confirme, par ailleurs, l'écriture ligaturée à laquelle il est sujet dans les manuscrits. Sur cette voix, notée en clef d'alto, le maître échafaude deux cantus concertants en clef d'*ut* 1[re] ligne, qui ne se croisent jamais avec le ténor, en sorte que celui-ci tient lieu, sans restriction, de base harmonique. Les paroles de la chanson sont uniquement
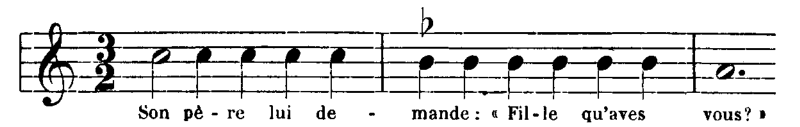
---

XVI[e] siècles (*Biblioteca romanica,* éd. Heitz, Strasbourg), pp. 3 et suiv., 68 et suiv., 85 et suiv.; Th. Gérold, *Le manuscrit de Bayeux* (éd. Faculté des Lettres de Strasbourg, 1921), pp. XVI et suiv., XXIII, 106 et suiv.

Stainer note (pp. 9-10) que le thème de *La Belle se siet* a été traité, sous forme de chanson, par Josquin, De Bussy, Cl. Le Jeune, Jacques le Fevre (1613). Il a, de plus, servi de base à plusieurs messes : Stainer (p. 10) cite une messe *La belle se siet* d'Okeghem (d'après Tinctoris); en outre, des messes de Ghiselin, de Orto et Josquin, publiées par Petrucci au début du XVI[e] siècle, et un *Credo* de Robert de Fevin, qui se trouve à Rome. Signalons enfin que le codex 90 de Trente contient une messe anonyme : *La belle se siet* (n[os] 1130-34 du catalogue thématique).

(1) Cf. l'essai de rythmisation et l'analyse qu'en donne Riemann, *Handb.*, I, 2, p. 244.
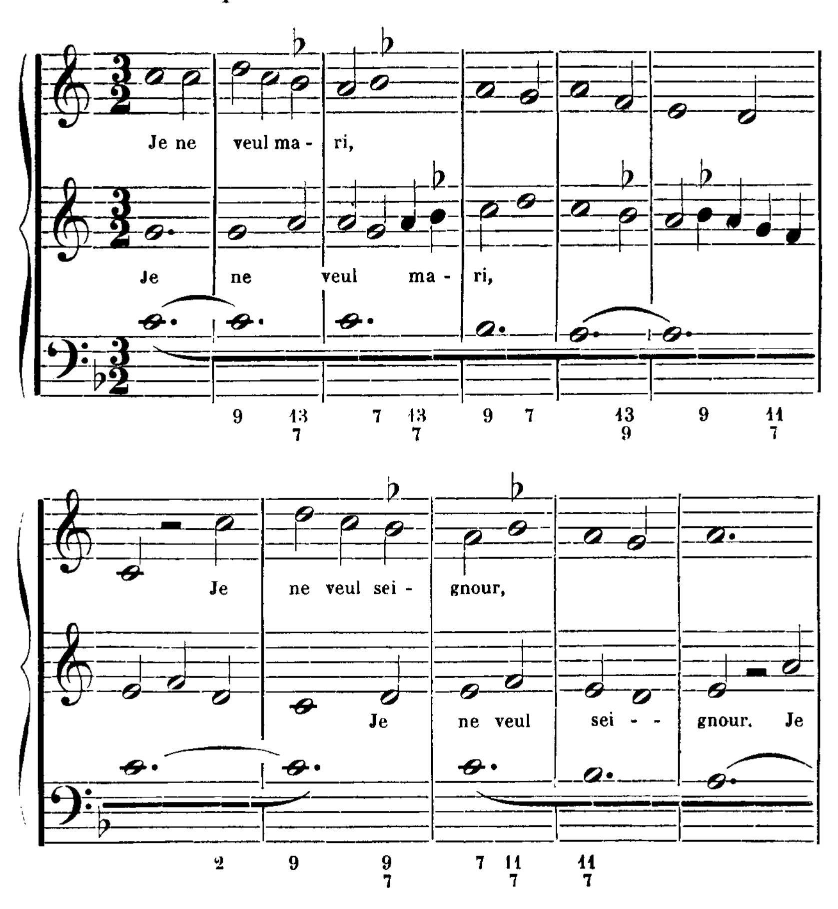
appliquées, dans l'original, à ces deux voix supérieures; étant donnée la contraction subie par le ténor, il est indispensable d'accumuler les petites valeurs dans les parties chantées, afin de pouvoir y placer le texte entier. La déclamation qui en résulte est parfois très vive et d'un caractère quasi psalmodique, comme dans ce passage, deux fois repris dans la suite, avec d'autres paroles :



A la symétrie du ténor correspond une symétrie plus ou moins analogue dans les autres parties. Toutefois, le *da capo* des épisodes I I' du ténor ne ramène pas un *da capo* littéral des autres parties : Dufay s'est réservé d'employer ici le procédé de la variation, en ce sens qu'il n'entend reprendre les matériaux primitivement utilisés qu'en les modifiant au gré de sa fantaisie. L'examen détaillé du morceau témoigne de la finesse et de l'ingéniosité qu'il a déployées dans ce travail.

Comme on a pu s'en rendre compte par l'analyse qui précède, *La belle se siet* a plus d'un trait commun avec l'ancien motet : le plus caractéristique consiste en ce qu'un ténor en valeurs longues, nullement combiné d'avance pour former une basse harmonique favorable, commande tout l'édifice musical. Comment Dufay a-t-il résolu le problème d'établir, sur cette ligne presque plane, des contrepoints qui forment avec elle un tout parfaitement harmonieux et homogène? Nous n'hésitons pas à affirmer que son génie a réalisé là quelque chose d'unique et de prodigieux, quand on songe à toutes les singularités auxquelles avait donné lieu le motet de l'*ars antiqua* du XIII[e] siècle et de l'*ars nova* du XIV[e]. Rien de réglé pourtant, rien de conforme aux prescriptions de nos bons harmonistes, mais une franche liberté et un instinct sûr qui traite la dissonance avec un sens raffiné de

l'euphonie et de l'expression. Qu'on en juge par ce fragment, construit sur l'épisode II du ténor :



Les chiffres que nous avons placés au-dessous de la portée inférieure en disent long sur la manière dont Dufay s'entend à traiter la dissonance. Pédales (constituées par les notes longues du ténor), notes de passage, appoggiatures, retards, tout cela apparaît ici à l'état sauvage, si l'on peut ainsi dire. Mais comme ce « primitivisme » est avancé en comparaison du « rationalisme » harmonique du motet antique, et quelles richesses ne recèle-t-il pas pour l'avenir !

Au point de vue expressif, la romance *La belle se siet* n'est

pas moins audacieuse. Le commentaire d'allure entièrement neuve que font au ténor les deux cantus concertants insiste avec une navrance singulière sur la mélancolie tragique du sujet : l'histoire d'une jeune fille dont le père veut faire pendre l'amant. Aucune recherche d'atmosphère dramatique, mais un ton narratif simple et vrai, qui s'accorde au delà de tout ce que l'on peut rêver avec le réalisme poignant du poème.

L'adaptation des paroles aux notes donne lieu à une difficulté : d'après la transcription de Stainer, les mots *mari* et *pendu* seraient sujets à des répétitions successives d'un effet assez bizarre. Faut-il les maintenir ou les considérer comme non avenues? Nous penchons plutôt pour cette seconde alternative et croyons, avec Riemann (1), qu'il convient de confier aux seuls instruments les groupes de notes que leur suppression rend disponibles, ces mêmes instruments doublant, d'autre part, à l'unisson, les deux voix chantées (2).

Au point de vue rythmique, les deux cantus sont écrits en ternaire composé et le ténor en ternaire simple, une mesure de ce dernier correspondant à une demi-mesure du premier. Stainer a adopté le 3/2 comme mesure unique dans sa mise en partition; Riemann a préféré le 6/4 (6/8 en tenant compte de la diminution des valeurs); à notre sens, les deux solutions se valent, au point de vue pratique, à condition qu'on n'attache pas trop d'importance aux barres de mesure et aux accents rythmiques traditionnels.

La petite pièce *Resvelons nous resvelons amoureux,* qui figure dans Oxford, 213, fol. 34 *b,* et est reproduite par Stainer, p. 132, semble complète par elle-même, à en juger d'après les quatre vers de son texte :

Resvelons nous resvelons amoureux.
Alons au bois tantost cueillir le may,
Et chanterons chascun un *virelay*
Pour sa dame, s'en serons plus joieux.
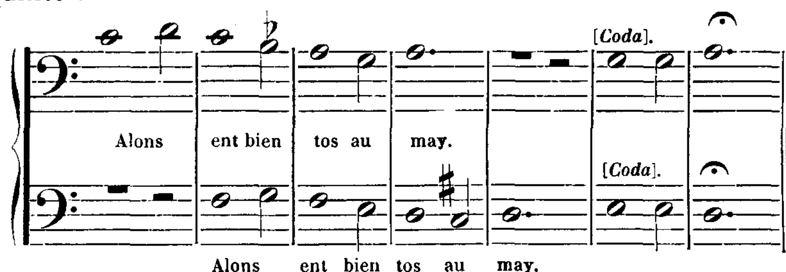
---

(1) Voir *Hausmusik.*, II, p. 16.

(2) Cf. dans le même ordre d'idées, la proposition d'interprétation de Quittard, dans la revue *SIM.*, 1908, p. 1052.

Il n'est pas improbable qu'il s'agisse là du premier quatrain d'un virelai, dont les autres quatrains auraient été omis dans le codex (1). Quoi qu'il en soit, on a affaire, dans l'espèce, à un chant de mai conçu dans un style beaucoup plus simple que la ballade *Le jour s'endort*, dont nous nous sommes occupé plus haut et qui appartient au même genre.

Si minuscule qu'elle soit, l'œuvre est intéressante à divers égards. Elle tient tout d'abord du motet, en ce qu'elle utilise à la fois deux textes; elle est, en effet, basée sur la quadruple répétition, à la basse, d'un motif dansant sur ces paroles : *Alons ent bien tos au may*. Elle se réclame, en second lieu, de l'écriture canonique, en ce que le *pes* est traité en canon à la quinte :



Enfin, elle est, de tous les morceaux profanes de Dufay que nous avons rencontrés jusqu'à présent, celui qui donne le plus nettement l'impression de la musique populaire, par la franchise et la régularité quasi absolue du rythme. Le cantus se déploie joyeux, léger, très sobrement orné au-dessus du *pes*. Les trois voix peuvent être chantées avec redoublement par les instruments qui exécutent le postlude conclusif. On peut aussi concevoir le canon du *pes* comme sujet à une interprétation purement instrumentale.
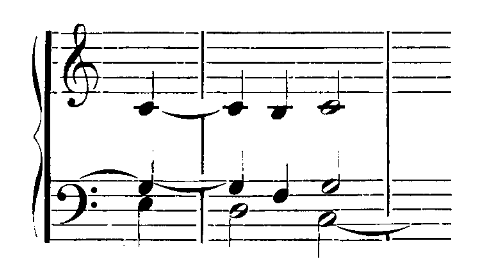
La composition dont nous allons nous occuper maintenant nous laisse quelque peu perplexe quant à son authenticité. Elle

(1) M. Th. Gérold (*Le manuscrit de Bayeux*, p. LIII) note que, dans le manuscrit de Bayeux, qui date des confins du XVe et du XVIe siècle, les virelais sont très fréquents, tandis que les rondeaux et les ballades sont extrêmement rares : preuve que les musiciens de cette époque commençaient à s'en fatiguer.
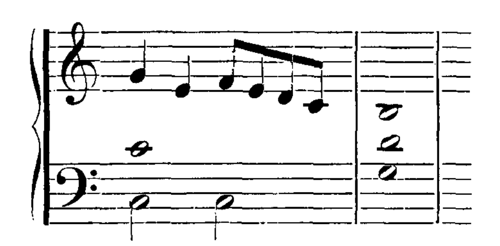
figure au fol. 26 du manuscrit de La Borde et a été publiée en notation moderne par A.-J.-H. Vincent, dans son *Rapport sur un manuscrit musical du XVe siècle* à la Section d'Archéologie de l'Institut de France (20 juillet 1857). Le texte commence par ces mots : *Malheureulx cueur* et se développe en un poème assez long, dans lequel Vincent a cru pouvoir reconnaître une sorte de sonnet avant la lettre. Il comporte : 1° deux couplets de cinq vers auxquels est attribuée la même musique; 2° deux tercets qui se chantent chacun sur la même musique, différente de celle du 1°. La ressemblance avec le sonnet est évidente, à part le fait que les quatrains sont remplacés par deux groupes de cinq vers. Toutefois la transcription du texte par Vincent semble indiquer qu'après le second couplet de cinq vers, il devait y avoir une reprise du premier couplet (*Malheureulx*...). N'aurait-on pas affaire, dans l'espèce, à un rondeau plus développé que ceux que nous avons rencontrés jusqu'à présent— il aurait en tout vingt-six vers — et, d'autre part, à une tentative de la part du musicien d'élargir le schéma dont on se servait ordinairement pour revêtir de musique ce genre de poème?

La version musicale a aussi de quoi nous surprendre, en présence des nombreuses œuvres profanes de Dufay que nous connaissons déjà et en dépit de l'extrême variété d'aspect qu'elles offrent. C'est qu'ici presque tout est nouveau, à commencer par l'importance exceptionnelle du développement musical. Le rythme binaire est aussi anormal; nous ne l'avons observé, jusqu'ici, que dans les pièces religieuses du maître.

D'un autre côté, certaines formes de suspension, plus spécialement le retard double que voici :



nous paraissent quelque peu en avance sur les formules habituelles de notre maître. Pourtant c'est bien Dufay qui se révèle dans des tournures comme celle-ci :



et, d'une façon générale, dans l'ensemble de l'écriture, qui n'offre rien d'anachronique, tout au moins au regard de ses œuvres de vieillesse [1]. Un doute persiste néanmoins dans notre esprit : si l'on en fait abstraction, il convient, en tous cas, d'attribuer ce morceau à la dernière partie de la carrière de Dufay. Certes, la plupart des pièces profanes du chanoine de Cambrai paraissent antérieures à 1450. Mais rien ne prouve qu'il ait complètement cessé d'en composer après cette date, et il se peut fort bien, après tout, que *Malheureulx cueur* soit contemporain de l'*Ave Regina Cœlorum* du testament [2]. L'œuvre sonne à la perfection et l'expression en est excellente, dans le genre mélancolique tempéré. Sur un ténor et un contraténor sans paroles se profile un cantus d'allure simple et calme qu'interrompent, après chaque vers, de discrets *moduli* instrumentaux [3]. Le faux-bourdon a encore son mot à dire et de bonnes imitations entre le cantus et le ténor contribuent d'heureuse manière à la variété de l'ensemble [4].

(1) Contrairement à la chanson *Cent mille escus*, qu'on lui a faussement attribuée.

(2) Sans doute les « 6 livres de chanteries » mentionnés dans l'inventaire des biens de Dufay, et qui semblent avoir disparu, contenaient-ils des pièces profanes datant de ses vingt dernières années.

(3) L'adaptation des paroles aux notes est très défectueuse dans la transcription de Vincent et doit être entièrement revisée, ce qui n'offre d'ailleurs aucune difficulté.

(4) Au moment d'envoyer notre travail à l'impression, nous apprenons, par une *communication de M. le Dr Besseler, que la pièce Malheureulx cueur figure aussi*

Les lignes qui précèdent étaient écrites depuis longtemps, lorsque Mme G. Thibault a publié, en août 1924, dans la *Revue de Musicologie*, pp. 97 et ss., un article intitulé : « Quelques chansons de Dufay », dans lequel elle donne des renseignements précis sur six chansons de notre maître contenues dans le manuscrit XIX, 176, de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence. Les trois rondeaux qu'elle a transcrits à la suite de cette étude, — à savoir *Belles vueilles*, *Ne je ne dors* et *Dieu gard la bone*, — ainsi que la pièce *Vostre bruit et vostre grand fame*, attribuée à Dufay dans le manuscrit florentin, mais reproduite comme anonyme dans les *Denkmäler* autrichiens, XI, p. 114, d'après le Codex 89 de Trente, sont de nature à confirmer l'hypothèse que nous émettons plus haut et suivant laquelle le chanoine de Cambrai n'aurait point entièrement renoncé à composer des pièces profanes sur texte français pendant la dernière partie de son existence (1). La manière dont ils sont écrits rappelle singulièrement celle de *Malheureulx cueur* et contribue par là même à amoindrir nos doutes quant à l'authenticité de ce dernier morceau; leur rythme binaire et le mélange qu'elles offrent d'éléments archaïques (cadences en faux-bourdon, couleur harmonique) et d'éléments plus évolués (imitations d'un caractère plus poussé, cadences avec retard sur la quarte de la dominante) en font des pièces de transition, de qualité remarquable, qui correspondent, dans l'ordre profane, à ce que Dufay a composé de meilleur, dans le domaine religieux, à cette époque de sa vie. Notons plus spécialement le rondeau *Ne je ne dors*, qui, exceptionnellement dépourvu d'imitations, se signale par d'audacieux passages modulatoires, où l'on voit intervenir des *mi* bémol et

---

dans Munich, manuscrit mus. 3232 (ancien cod. germ. 810), fol. 101*a* (anonyme), et dans Wolfenbüttel extravag. 287, fol. 25*b* (anonyme). Le manuscrit 3232 de Munich date d'entre 1461 et 1465 ou 1467, d'après J. Wolf, *Gesch. der Mensural-Not.*, I, p. 407, et *Handb. der Notationskunde*, I, p. 456.

(1) A noter que le manuscrit de Florence appartient à la fin du XVe siècle et que le codex 89 de Trente paraît n'avoir pas été rédigé avant 1465.

des *la* bémol expressément marqués, alors qu'aucun accident ne figure à la clef.

Il nous reste à étudier un certain nombre de pièces dont le texte est incomplet ou se borne à un simple incipit.

Bien doy servir de volenté, que reproduisent les *Denkm.* autrichiens (XI, 1, p, 78), d'après l'unique version de Trente, 87, fol. 153 *b*-154 *a* (n° 137 du cat. thém.), est à toute évidence une ballade, à en juger d'après l'indication de reprise après la deuxième mesure. C'est une œuvre assez étendue (soixante-cinq mesures) en comparaison de la plupart des autres. Elle est d'un caractère plutôt archaïque, dominée qu'elle est par les consonances grises et mélancoliques du faux-bourdon figuré, d'ailleurs traité avec beaucoup de souplesse et d'ingéniosité. Une brève imitation entre le cantus et le ténor (mes. 9 et suiv.), un intervalle bizarre de septième augmentée (*ré-do dièse*) au contraténor (mes. 28-29), un passage homophonique pourvu d'une série de points d'orgue (mes. 52 et suiv.) et, pour conclure, une ritournelle (mes. 58 et suiv.) reproduisant à peu près note pour note l'interlude instrumental qui suit immédiatement (mes. 12 et suiv.) l'épisode à reprise du début; tels sont les traits distinctifs de cette pièce que l'absence de paroles rend malheureusement moins intelligible qu'elle l'eût été sans cela.
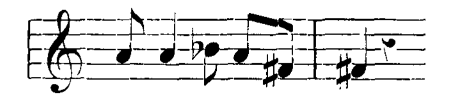
Le regret de ne pas posséder le texte entier est plus fort encore pour le long morceau *Ci languis en piteux martyre*, que MM. Adler et Koller (*Denkm.* autr., XI. 1, p. 80) ont extrait du codex 92 de Trente, fol. 227 *b* (n° 1573 du cat. thém.). Il s'agit ici d'une composition de soixante-seize mesures, divisée en trois parties (la deuxième et la troisième expressément désignées comme *Secunda pars* et *Tertia pars*) de longueur inégale (respectivement trente-cinq, vingt-trois et dix-huit mesures) qui n'ont d'autre lien entre elles qu'un postlude de six mesures commun à la *I^a^* et à la *III^a^ pars*[1]. Les premiers mots de la *II^a^* et

(1) Avec de légères variantes.

de la *III^a pars* ont également été conservés (*II^a pars : De bien amer tant ma destresse ; III^a pars : Dites le fane le condre* (?).

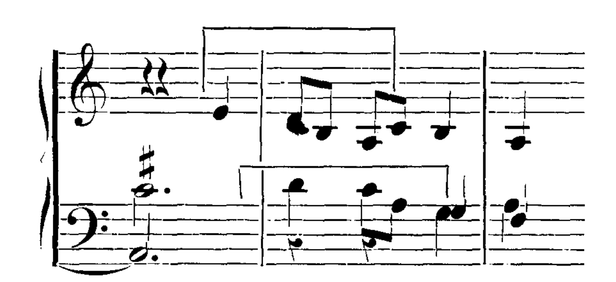
Comme on le voit, on a affaire à une forme poético-musicale comme nous n'avons pas encore eu l'occasion d'en rencontrer jusqu'ici [1].

Le cantus est sans aucun doute conçu comme devant être chanté avec accompagnement d'un ténor et d'un contraténor instrumentaux qui se croisent continuellement, et dont le ténor seul porte un bémol à la clef. La mélodie a beaucoup de caractère et l'ensemble se distingue par une couleur très fine, un peu lunaire : diverses altérations expressément marquées (*do* dièse, *fa* dièse, *mi* bémol) contribuent à la nuancer de la plus heureuse manière : ainsi dans ce passage du cantus :



où l'on observe une quarte diminuée (*si* bémol-*fa* dièse) à peine voilée par la note intermédiaire *la*.

Au début du postlude qui conclut la *I^a* et la *III^a pars.*, le ténor imite le cantus à la seconde inférieure :
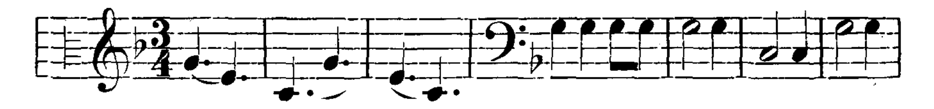


Il est difficilement croyable qu'il puisse s'agir là d'un simple hasard.

---

(1) Cf. *Malheureulx cueur* : dans cette dernière pièce, la seconde partie (les tercets) est qualifiée de *residuum*. Dans *Ci languis*, la *II^a* et la *III^a pars* forment ensemble la *residua pars* (Cf. *Denkm.* autr., XI, 1, *Revisionsb.*, p. 129).

Nous arrivons maintenant à une pièce intéressante par ses tendances descriptives : *Donnez l'assault*. Elle se trouve dans le Codex 87 de Trente, fol. 119*b*-120*a* (n° 95 du cat. thém.), et est reproduite en partition dans les *Denkm.* autr., XI, 1, p. 82. A première vue, il semble qu'il s'agisse d'une fantaisie purement instrumentale sur une série de thèmes guerriers, commandés par la fanfare retentissante du ténor. La chose paraît d'autant plus vraisemblable que ce morceau figure dans le ms. 87 de Trente, parmi toute une série de pièces sans paroles auxquelles on est naturellement enclin à supposer une destination instrumentale (1). Un examen plus attentif révèle toutefois que l'on se trouve en face d'un rondeau de 21 vers octosyllabiques, conforme en tous points au schéma poético-musical que nous avons donné plus haut de cette variété du rondeau (2). L'adaptation d'un texte imaginaire au cantus se fait d'autant plus aisément que le rythme en est très franc et que la succession de ses notes permet une déclamation presque entièrement syllabique. Selon la règle, chaque vers est suivi d'une coda purement instrumentale : le point d'orgue placé à la conclusion de celle qui accompagne le 3e vers du refrain est un nouvel indice de ce qu'il s'agit bien d'un rondeau. MM. Adler et Koller ne se sont donc point trompés en supposant que l'on avait affaire, en l'espèce, à un « chant de guerre avec accompagnement instrumental » (3).

Le cantus, seule voix chantée, n'a, par lui-même, en dehors de son rythme énergique, rien qui le rapproche à proprement parler de l'écriture de fanfare. Par contre, le ténor sur lequel il s'appuie, n'est autre qu'une fanfare militaire plus ou moins stylisée. Tels de ses fragments, comme celui-ci :
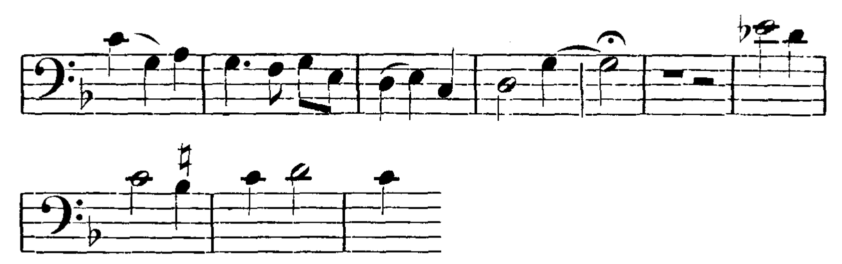


(1) Cf. le catalogue thématique, nos 93, 94 et 96.

(2) Cf. p. 238.
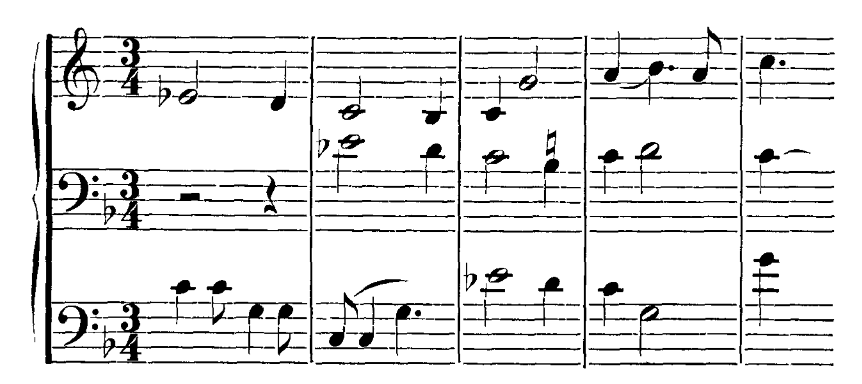
(3) *Denkmäler* autrichiens, XI, 1, p. 130.

rappellent les motifs de fanfare les plus courants. Plus loin, le dessin se raffine et l'on rencontre des passages de ce genre :

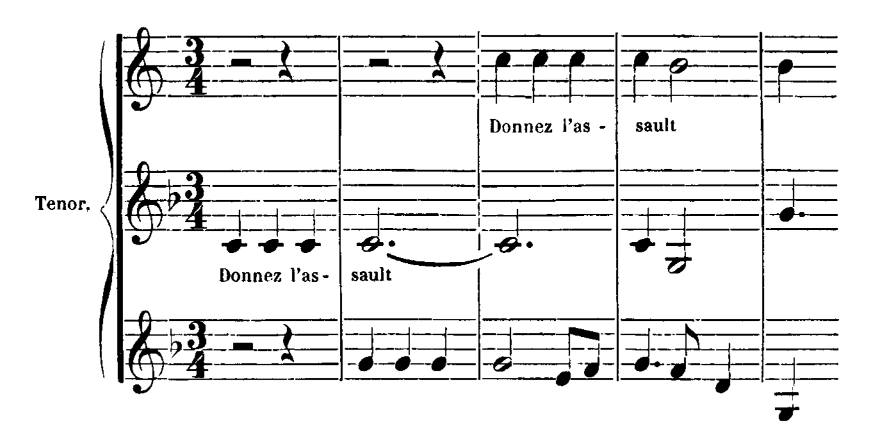


où l'on voit la phrase musicale se développer et moduler avec une singulière audace.

Le contraténor s'inspire entièrement, dans sa facture, de la technique du ténor : comme il occupe le même niveau, il se croise continuellement avec lui. La basse harmonique de l'ensemble est donc formée au moyen de successions de notes alternativement empruntées à l'une et à l'autre de ces deux voix. En dépit du bémol placé à la clef du ténor et du contraténor, — le cantus n'a aucune armature, — le ton général de la pièce est un *ut* majeur bien caractérisé. Le *si* bémol n'a, en fait, presque aucune action; par contre, plusieurs *mi* bémol expressément marqués transforment passagèrement l'*ut* majeur en *ut* mineur, ce qui produit un contraste coloristique très frappant, particulièrement après le point d'orgue, où l'on voit le cantus énoncer anticipativement le thème du ténor, que répète ensuite le contraténor :



Ces imitations sont, comme on le voit, d'un effet remarquable (¹). On peut en dire autant de celles par où débute le rondeau et qui évoquent, avec un éclat plein de bravoure, l'atmosphère d'une bataille :



Enfin, le postlude instrumental qui termine le rondeau est formé, en majeure partie, de strettes imitatives sur un accord décomposé d'*ut* majeur, qui ressemblent à s'y méprendre, comme l'ont déjà noté MM. Adler et Koller (²), à celles par où s'achève la ballade *Se la face ay pale.*

Au total, *Donnez l'assault* est une pièce pleine de vie et de fougue, qui apporte une contribution des plus intéressantes au chapitre des *batailles en musique.*

Nous avons déjà fait antérieurement une allusion à l'emploi des fanfares — indépendamment de toute idée de guerre — dans la musique du XVᵉ siècle (³). Nous retrouvons ici les

(¹) Notons l'analogie frappante entre cette entrée soudaine sur un *mi* bémol et celle qui se produit dans le motet à 4 voix (de date évidemment postérieure) *Ave Regina Coelorum* (cf. p. 205) : l'analogie se poursuit jusque dans la marche du thème, dont les six premières notes sont identiquement les mêmes au ténor.

(²) *Denkmäler* autrichiens, XI, 1, p. 130.

(³) Cf. pp. 145 et suiv.

mêmes motifs de *tuba,* mais utilisés en vue d'une autre destination. Le désordre de la mêlée exigeait qu'ils fussent plus fragmentés et qu'ils donnassent lieu, dans les différentes parties, à de multiples contradictions rythmiques : c'est à quoi Dufay n'a pas manqué, si l'on en juge par la prodigalité avec laquelle il a usé des syncopes ainsi que de l'opposition entre le *tempus perfectum, prolatio minor* et le *tempus imperfectum, prolatio major.*

Consacrant une étude, en 1907, aux « batailles en musique » (1), M[me] Elsa Bienenfeld n'était point parvenue à découvrir des pièces de ce genre antérieures au début du XVI[e] siècle. En 1911, Michel Brenet remonte déjà un peu plus haut. « La plus ancienne bataille en musique que nous ayons pu découvrir, écrit cet auteur (2), ne remonte qu'à l'époque de Dufay ou d'Ockeghem (fin du XV[e] siècle). C'est une chanson italienne anonyme à trois voix, contenue dans le ms. fr. 15123 de la Bibliothèque nationale de Paris [3]. Le musicien n'a pas eu le dessein d'y peindre une bataille déterminée, ni toute l'action d'une bataille et ses péripéties. Il s'est borné à grouper quelques-uns des cris poussés par les combattants » (4).

Depuis lors, M. Gastoué a pu remonter plus haut encore et découvrir une pièce de Grimache (vers 1380-1390) pour une voix et trois instruments, qui commence par les mots *Alarme, alarme* et se rattache, par son sujet, à la tendance descriptive qui nous occupe en ce moment. Cette composition se trouve

---

(1) *Ueber ein bestimmtes Problem der Programmmusik; Zeitschr. der I. M. G.*, VIII, Heft 5, pp. 163 et suiv.

(2) Dans *Musique et Musiciens de la vieille France,* p. 118 (ESSAI SUR LES ORIGINES DE LA MUSIQUE DESCRIPTIVE), Paris, Alcan, 1911.

[3] C'est le manuscrit de Pixérécourt.

(4) M. Brenet donne de précieux renseignements sur la musique de guerre en général et sur les sonneries de guerre et de chasse au moyen âge, dans son petit livre *La Musique militaire* (Paris, Laurens, coll. LES MUSICIENS CÉLÈBRES), p. 15 et pp. 22 et suiv.

dans le ms. de Chantilly, Musée Condé 1047, fol. 55*b*, et dans Paris, Reina, 6771, fol. 69*a* (¹). M.. Gastoué en a fait l'objet d'une communication au Congrès d'Histoire de l'Art, à Paris, en septembre octobre 1922 (²).

Après *Donnez l'assault*, nous rencontrons une pièce à tendance plutôt rétrograde, au moins en apparence : *Je ne puis plus ce que j'ay peu*, dont l'original se trouve dans Oxford, 213, fol. 55*b* (cf. transcription dans Stainer, p. 143). On a affaire ici à un petit motet basé sur la triple répétition — avec diminution progressive des valeurs — du ténor latin *Unde veniet auxilium mihi* : la première fois, 1 brève du ténor vaut 3 semibrèves des autres voix; la deuxième fois, 2 semibrèves; la troisième fois, 1 semibrève. Sur cette cantilène plane s'échafaudent un contraténor, probablement instrumental, et un cantus auquel s'adaptent quatre vers français qui ne semblent pas complets par eux-mêmes, encore que l'on devine suffisamment, d'après leur contenu, qu'il s'agit du « regret de la vie passée ». La présence du signe ·𝄋· après le deuxième vers nous fait présumer que le poème devait être un rondeau de seize vers, dont le refrain seul figure dans le ms. d'Oxford. Voici donc un exemple curieux de la combinaison du vieux motet à ténor latin avec le rondeau français : le texte latin (*D'où me viendra le secours?*) est, au demeurant, en parfaite concordance expressive avec le texte principal. La pièce est, au total, d'un sentiment très sincère et d'une facture qui ne manque pas de délicatesse. On y rencontre quelques esquisses d'imitations entre le cantus et le contraténor [mes 1 et s. (à la 5[te] inférieure); 6 et ss. (à la 4[te] supérieure); 19 et ss. (à la 4[te] inférieure)], et de fines dissonances provenant d'appoggiatures ou de notes de passage.

Mon bien m'amour (Trente, 87, fol. 135*b* (n° 116 du cat.

(¹) Cf. J. WOLF, *Gesch. der Mensural-Notation*, I, pp. 329 et 261.

(²) Cf. *Revue musicale*, 1[er] novembre 1921, p. 61 et *Compte rendu analytique du Congrès* (Paris, LES PRESSES UNIVERSITAIRES), p. 70. — Depuis lors, *Alarme* a paru, mis en partition par M. Gastoué, dans les *Actes du Congrès*, III, p. 787 (1925).

thém.); *Denkm.* autr., XI, 1, p, 87) ne nous retiendra pas longtemps. Le texte se borne à l'incipit ci-dessus, mais il y a tout lieu de croire qu'il s'agit encore une fois d'un rondeau de seize vers. A part d'assez fréquentes imitations à l'unisson, à l'octave ou à la quinte, qui intéressent occasionnellement les trois voix, on ne trouve rien, dans ce petit morceau, que nous n'ayons déjà rencontré ailleurs.

Puisque celle qui me tient en prison offre un intérêt beaucoup plus vif, non pas au point de vue poético-musical, car l'absence du texte rend, à cet égard, l'œuvre trop incomplète (1), mais au regard de sa physionomie harmonique, que précisent l'armature des clefs et un certain nombre d'altérations expressément marquées (2).
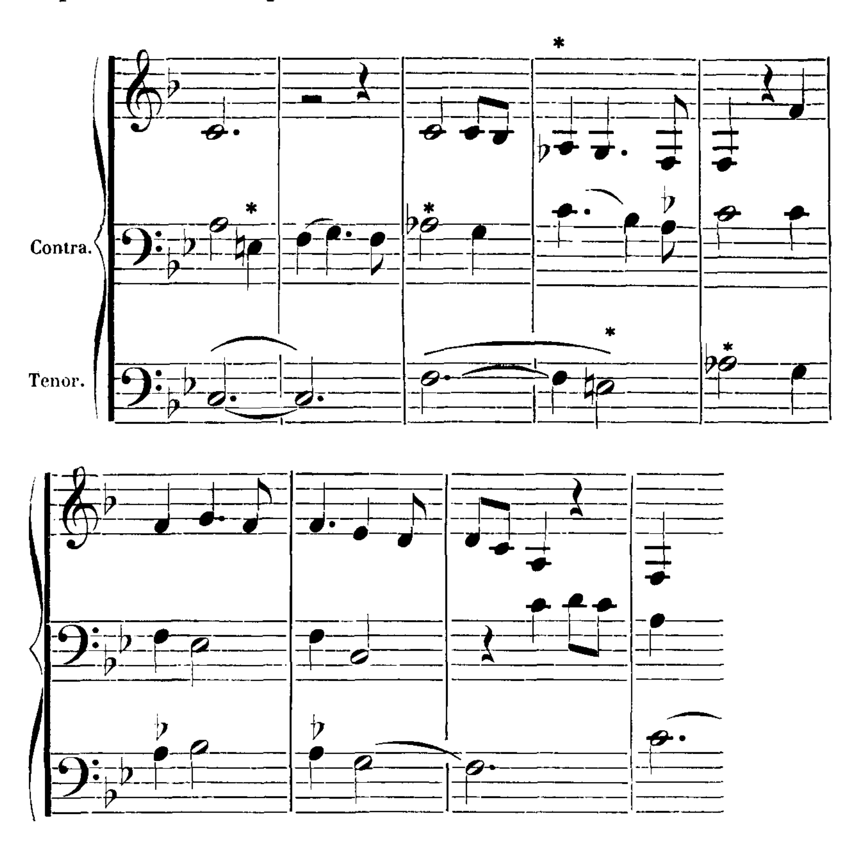
Théoriquement, *Puisque celle* est écrit en *fa* majeur, mais avec cette particularité que le ténor et le contraténor ont deux bémols à la clef, tandis que le cantus n'en a qu'un. Dans le premier épisode, qui correspond au premier vers, cette contradiction se trahit par la présence d'un seul *mi* bémol, à la 4e mesure du contraténor, altération qui ne fait qu'assombrir momentanément le *fa* majeur pur dans lequel ce fragment est écrit. L'épisode suivant se conclut en *ut* majeur; d'où nécessité pour le lecteur de rendre naturels le *mi* bémol du ténor et les trois *si* bémol du cantus, dans la mesure cadentielle (13e du morceau) qui précède l'accord conclusif d'*ut* majeur (sans tierce).

---

(1) L'original se trouve dans Trente, 87, fol. 134*b* (no 113 du cat. thém.); transcription dans les *Denkmäler* autrichiens, XI, 1, p. 87. — Bien qu'il n'y ait aucun signe avertisseur (point d'orgue, etc.), la structure de cette pièce est telle que l'on peut affirmer, sans crainte de se tromper, qu'il s'agit encore d'un rondeau. — M. Schering (*Stud. zur Musikg. der Frühren.*, p. 126) pense que le chant y incombe uniquement au ténor : nous sommes d'avis que, comme dans la généralité de ces petits morceaux, il échoit plutôt en partage au cantus.

(2) Nous n'insisterons pas ici sur l'interprétation de Riemann, qui transforme, par un détour trop ingénieux, le *fa* majeur altéré de cette pièce, en *ré* mineur (*Handb.*, II, 1, pp. 38 et suiv.). — Cette interprétation a été discutée par M. R. Ficker, dans ses *Beiträge zur Chromatik des 14. bis 16. Jahrh.*, publiés dans le BEIHEFT II des *Denkmäler* autrichiens (v. pp. 10 et suiv.).

Le troisième épisode est celui où interviennent les accidents expressément marqués :



L'examen détaillé de cette citation montre que Dufay a tout simplement entendu moduler ici en *fa* mineur, ce qu'il a réalisé avec la plus grande habileté par la juxtaposition de *mi* naturel et de *la* bémol. Le 4e et dernier épisode, dont on voit déjà le raccord à la fin de l'extrait ci-dessus, retombe dans le *fa* majeur, qu'il ne quitte plus jusqu'à la cadence finale.

Dufay a-t-il fait œuvre de novateur en usant, comme il l'a fait ici, du pouvoir colorant des notes altérées? Nous ne le pensons pas. Tout d'abord, les théoriciens du moyen âge ont été très loin dans cet ordre d'idées, et Dufay n'était encore qu'un enfant lorsque Prosdoscimus de Beldemandis réalisait, dès 1413, dans

son *Libellus monochordi* (¹), la division de l'octave en 18 notes chromatiques : *do, ré* bémol, *do* dièse, *ré, mi* bémol, *ré* dièse, *mi, fa, sol* bémol, *fa* dièse, *sol, la, la* bémol, *sol* dièse, *la, si* bémol, *la* dièse, *si* (²). Mais, ces constatations, d'ordre purement théorique, n'eussent eu aucune importance, si la pratique ne s'en était parfois inspirée. Laissant de côté la transposition, qui, à part le cas usuel de la transposition à la quarte, relève plutôt du domaine de la lecture que de l'écriture musicale, on observe que les cas d'application sont extrêmement rares. Mais ils n'en existent pas moins, et il suffit d'un morceau comme *Bonté bialté* de Johannes Cesaris, dans lequel les accidents chromatiques se produisent avec une singulière profusion, pour nous convaincre que notre maître n'est nullement l'inventeur de ces anomalies. *Bonté bialté* figure au fol. 14 du codex florentin Panciatichi 26, dans lequel il a été incorporé, avec quelques autres morceaux, postérieurement à la grande masse des pièces que contient ce manuscrit (³). Il se trouvait également (en notation blanche, et anonyme) dans le ms. 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (fol. 115), d'après l'incipit du cantus qui nous a été conservé par de Coussemaker, dans son catalogue thématique de ce codex.

C'est peut-être remonter un peu haut que d'attribuer cette pièce à la fin du XIVᵉ siècle, comme le fait M. Wolf : nous pencherions plutôt pour le premier quart du XVᵉ. Une chose est certaine, en tous cas : c'est qu'elle est antérieure à la plus grande partie des œuvres profanes de Dufay. Elle est conçue en

---

(¹) Reproduit dans DE COUSSEMAKER, *Script.*, III, p. 248.
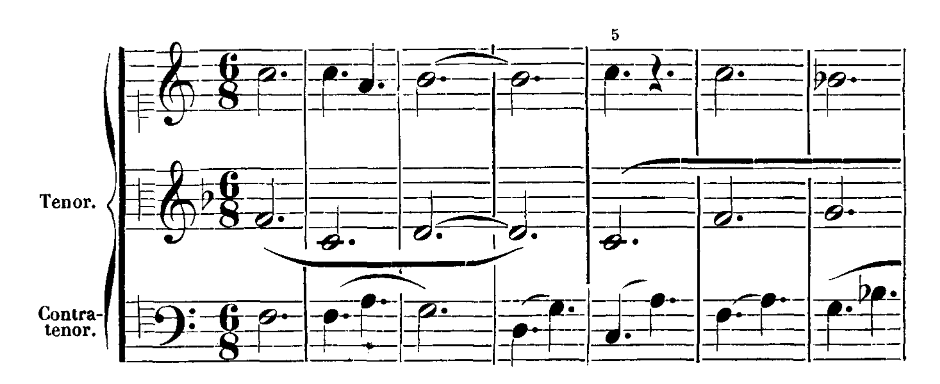
(²) Cf. RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig, Hesse, 1898, pp. 269 et suiv.

(³) Cf. J. WOLF, *Gesch. der Mens.-Not.*, I, pp. 244 et suiv. — Comme l'a justement fait remarquer M. F. Ludwig (*SMB. der I. M. G.*, VI, p. 614), M. J. Wolf a négligé d'indiquer Jo. Cesar [ou Cesaris] dans la colonne des noms d'auteurs, p. 245. — Cette omission est réparée dans le *Handb. der Notationskunde*, I, p. 347, où l'on peut voir aussi, d'après la reproduction de la notation originale qui en est donnée, que celle-ci est noire et non blanche, comme l'affirmait M. Wolf dans sa *Gesch. der Mens.-Notat.*, I, p. 244.

forme de ballade, et l'épisode à reprise par où elle débute comporte un « ouvert » et un « clos », selon la formule archaïque du XIVe siècle, ce qui n'est certes pas de nature à contredire son antériorité par rapport à la production de notre maître. Rappelons-nous enfin, qu'au témoignage de Martin le Franc, Cesaris est, avec Tapissier et Carmen, l'un des musiciens qui « esbahirent tout Paris », à une époque qui précède, sans aucun doute, les grands succès de Dufay et de Binchois à la Cour de Bourgogne, mais qu'il serait néanmoins imprudent de reculer outre mesure, s'il faut en croire l'expression *na pas long temps*, dont use l'auteur du *Champion des Dames*.
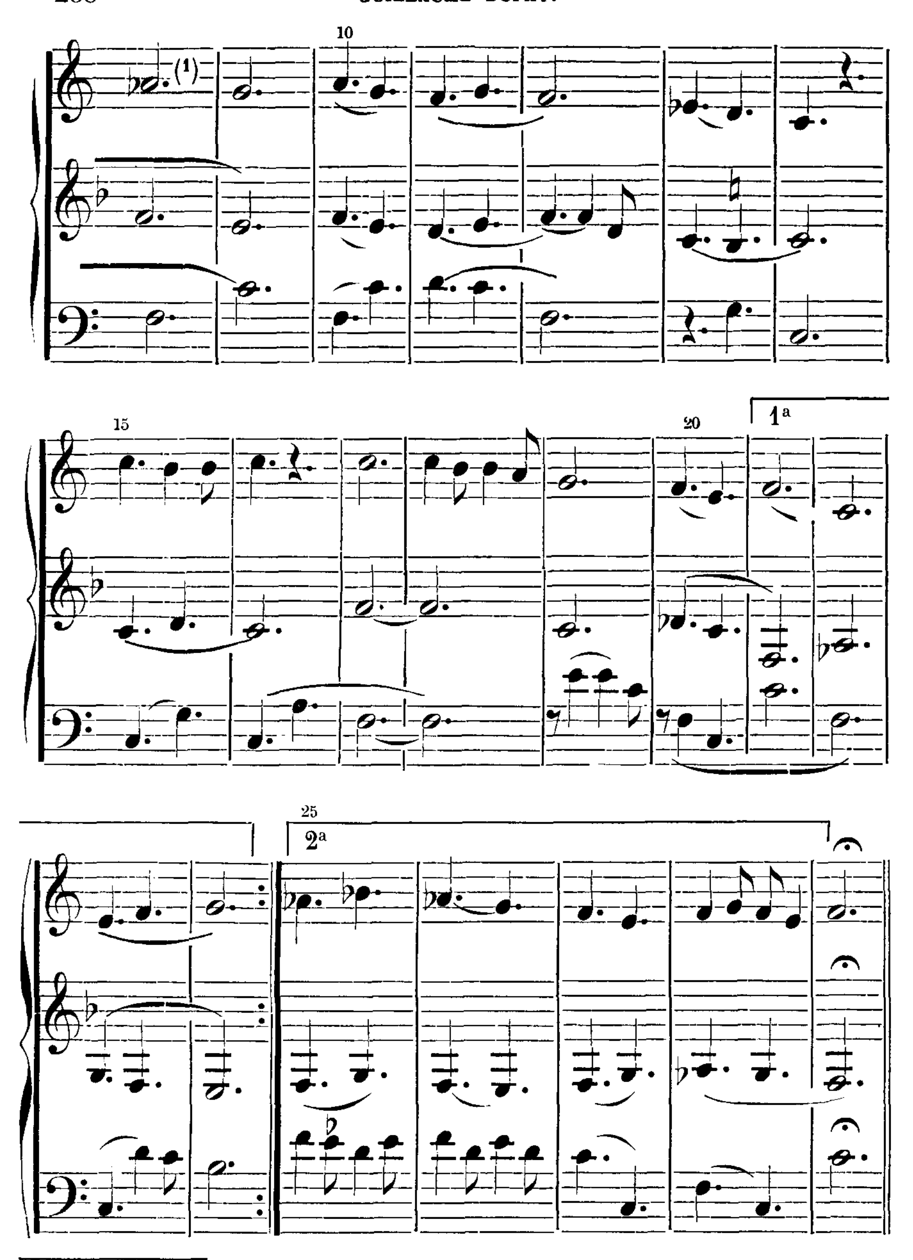
La pièce de Césaris comporte un ténor, un contraténor et un cantus. Elle est écrite en ternaire composé, dans un style très simple, presque homophonique. Le ténor seul a un bémol à la clef. Mais, tout au long du morceau, ce ne sont qu'accidents de toute sorte, allant du *si* bémol au *ré* bémol, en passant par le *mi* bémol et le *la* bémol; la part des dièses est minime : on n'y rencontre, en tout et pour tout, que deux *fa* dièse.

Le fragment ci-après (¹) donnera une idée de l'extrême hardiesse avec laquelle l'auteur procède :



(Voir suite page suivante).

(¹) D'après l'original et la transcription en notation moderne de J. Wolf, *Handb. der Notationsk.*, I, pp. 347 et suiv.



(1) Ce *la* n'était pas bémolisé dans la version du codex de Strasbourg, à en juger d'après l'incipit de Coussemaker. — Il est fort regrettable que ce dernier n'ait pas eu l'idée de transcrire intégralement la ballade de Césaris dans son anthologie du manuscrit de Strasbourg : c'eût été une occasion unique de se rendre compte des variantes auxquelles un morceau de cette espèce pouvait donner lieu dans la pratique.
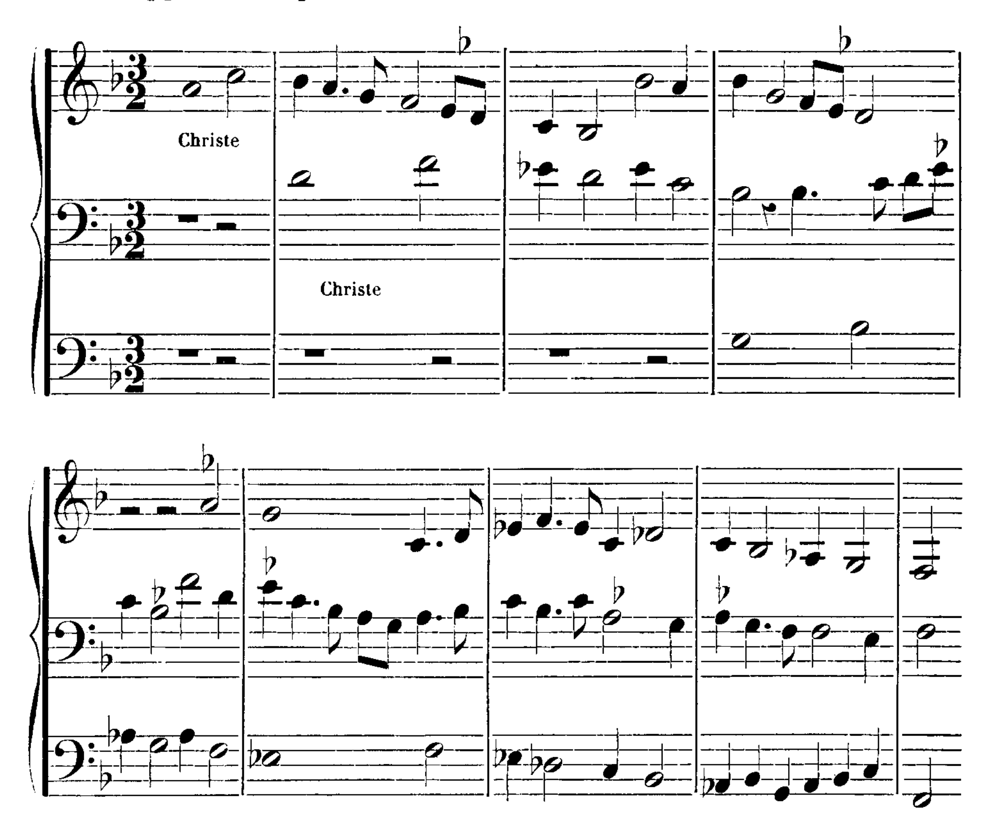
On remarquera, d'autre part, qu'il n'y a pas ici — non plus que dans la suite du morceau — la moindre apparence de faux-bourdon, mais que, malgré cela, le contrepoint de Césaris sonne avec une remarquable euphonie. Il y a certes des gaucheries, comme cette cadence assez pauvre sur un accord de *mi* mineur, qui conclut la 1ª et à laquelle l'accord de *fa* de la reprise se raccorde plutôt maladroitement. Mais comme les modulations sont conduites avec sûreté et fantaisie, et comme une pièce de ce genre était bien faite, à tous égards, pour « esbahir » les contemporains! Nous n'allons pas tenter d'en faire ici l'analyse (1). Nous nous bornerons simplement à noter qu'à la faveur de l'emploi d'un certain nombre d'altérations chromatiques rarement usitées, Césaris parvient à donner à l'auditeur moderne la sensation des tonalités suivantes : *ut* majeur, *fa* mineur, *fa* majeur, *ut* mineur et *sol* mineur (2) : chose que l'on ne peut qualifier autrement que de prodigieuse, à une époque où rien n'était moins réglé que l'art de moduler. On peut croire toutefois que, dans la pratique, ce genre de fantaisie était plus fréquent qu'on ne pourrait le supposer, mais que la trace s'en est perdue, soit qu'il se manifestât le plus souvent sous une forme purement orale, soit que la plupart des pièces où il se déployait aient disparu. Quoi qu'il en soit, si nombreuses qu'aient pu être ces dernières, on n'en doit pas moins les considérer comme des exceptions dans la masse imposante que constitue le répertoire connu ou inconnu du XVe siècle : exceptions que se permettaient les artistes les plus en vue pour trancher de temps en temps sur la monotonie des tonalités reçues, exceptions dont ils n'usaient qu'avec modération, pour n'en point galvauder l'effet ou ne pas laisser l'impression qu'ils

---

(1) Cette analyse a déjà été faite par M. Ficker, dans ses *Beitr. zur Chromatik...*, *Beiheft* II des *Denkmäler* autrichiens, p. 7.

(2) Il va de soi qu'il reste encore une certaine liberté pour l'application des altérations sous-entendues : ainsi, dans l'extrait ci-dessus, on pourrait bémoliser le *la* du cantus dans la 10e mesure, les deux *si* du cantus dans la mesure 18 et le *mi* du contraténor dans la mesure 26.

recherchaient l'original et le bizarre seulement pour eux-mêmes. C'est ce que l'on peut voir d'une façon très caractéristique chez un homme comme Obrecht, qui, renouvelant à la fin du siècle les prouesses des Césaris et des Dufay, choisit un épisode isolé — le début du *Christe* — de sa messe *Maria zart* (1), pour le corser de modulations d'une hardiesse telle qu'on les croirait échappées de la plume d'un Monteverdi :



Dufay va nous fournir un nouvel exemple de sa fantaisie modulatoire dans une pièce inédite du ms. de Strasbourg, copiée par de Coussemaker et dont le texte commence par ces mots : *Mille bonjours je vous présente.* Cette composition se trouvait à
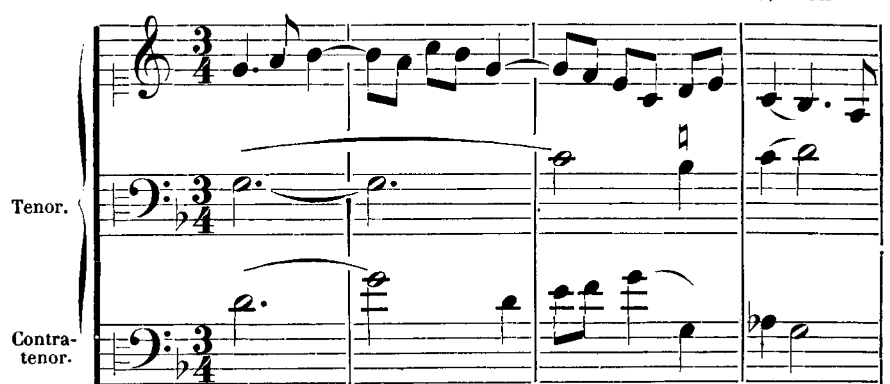
(1) Cf. *Œuvres complètes,* livraison 9-10.

deux endroits de ce codex (folios 114 et 143 : n°s 202 et 213 du cat. thém. de Coussemaker). On la rencontre aussi dans Escorial, IV, *a*, 24, fol. 26*b* (1) ; elle a fait, de plus, l'objet d'une transcription colorée pour l'orgue, à la quarte inférieure, dans le *Buxheimer Orgelbuch* (n° 127) (2).

La version du ms. de Strasbourg étant relativement correcte dans la transcription de Coussemaker, nous avons pu en rédiger une mise en partition qui s'écarte sans doute fort peu de l'original tel que l'avait conçu Dufay. Le texte se compose de quatre vers, dont le troisième est resté illisible pour de Coussemaker. L'adaptation des trois vers restants à la musique est d'autant plus aisée que l'on se trouve indubitablement en présence d'un rondeau de seize vers, avec un prélude, un postlude et des interludes instrumentaux, ainsi qu'un point d'orgue marquant la division du refrain en deux parties égales (3) :

MILLE BONJOURS (4).

G. DUFAY.
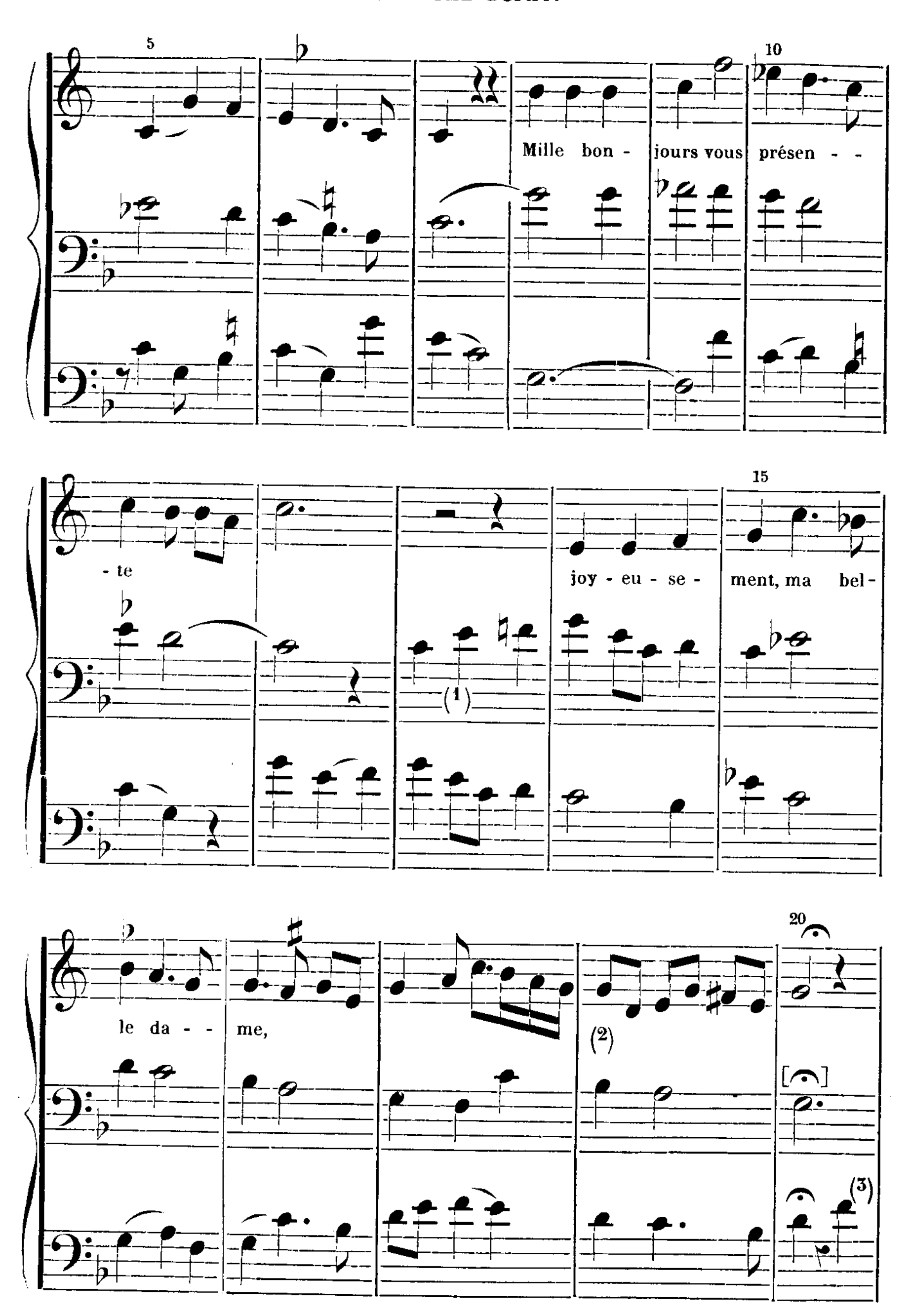


(Voir suite page suivante).

(1) Cf. AUBRY, *Iter Hispanicum*, II (*SMB. der I. M. G.*, VIII, p. 230).
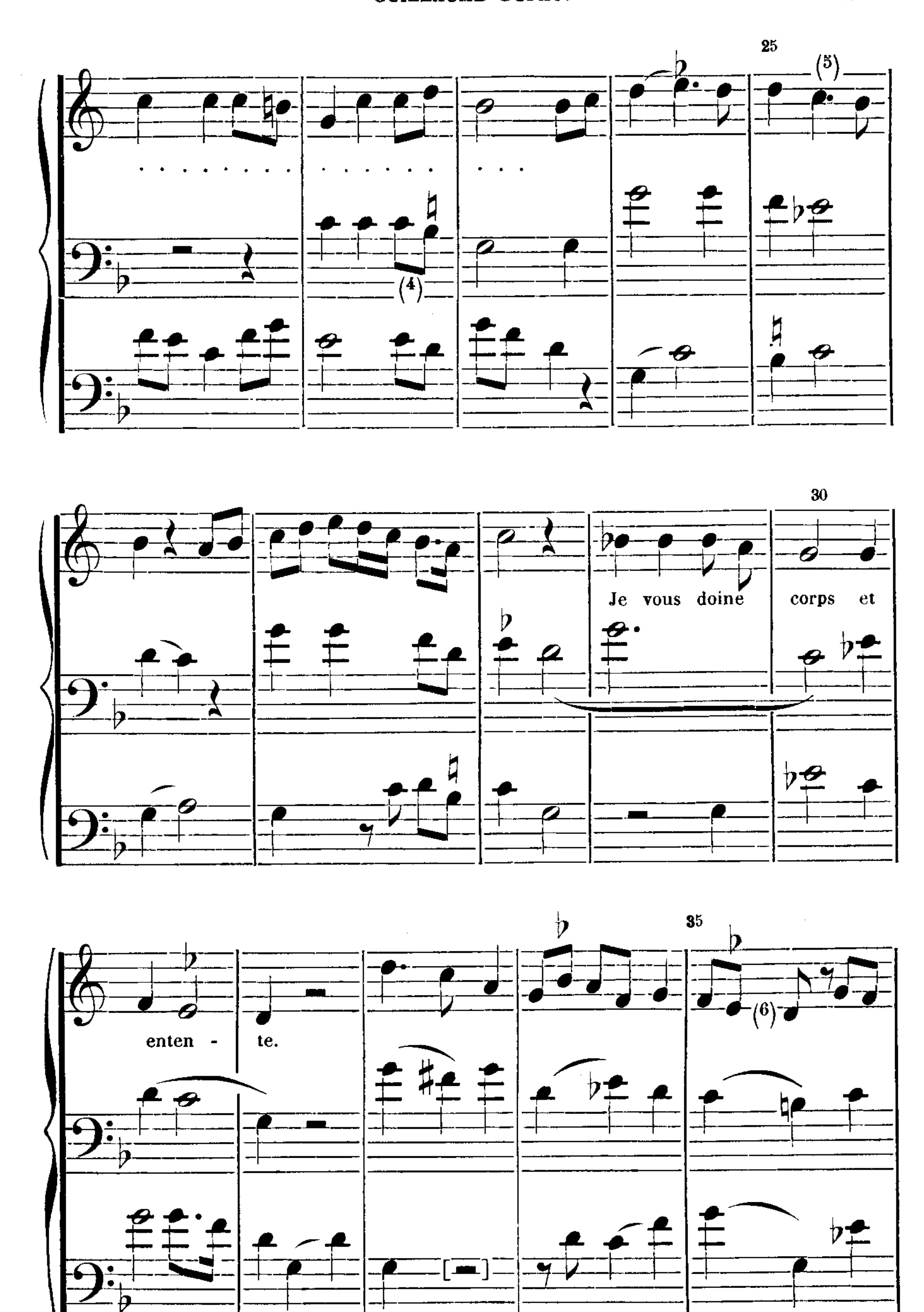
(2) EITNER, *Das Buxheimer Orgelbuch*, p. 14.

(3) La copie de l'Escorial permettrait sans doute de réaliser une version plus correcte et plus complète.
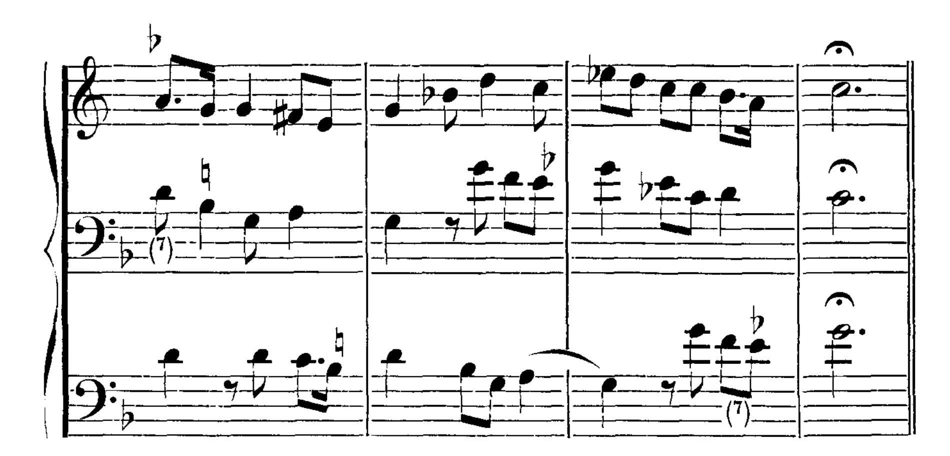
(4) La mise en partition ci-après comporte une double diminution des valeurs (une semibrève = une noire).



(1) *Pour les notes de cette page, ainsi que de la suivante, voir plus loin à la page 294.*



(Voir suite page suivante).



La copie de Strasbourg utilise — comme souvent encore à cette époque — une portée de 6 lignes. Le cantus est écrit en clef d'*ut* 1[re] ligne, sans armature, le ténor et le contraténor en clef d'*ut* 3[e] ligne, avec un bémol à la clef. La tonalité générale est, théoriquement, celle d'*ut* majeur, à en juger d'après l'accord final en quinte vide et le début qui, bien que commençant par la dominante *sol*, n'offre aucune des caractéristiques du *sol* majeur. Mais le maître entend moduler et il le fait en colorant sa pièce au moyen d'altérations expressément marquées (*mi* bémol et *la* bémol) qui ont pour effet de minoriser à chaque instant son *ut* majeur, si bien que l'ensemble offre, en fait, une alternance constante entre *ut* majeur et *ut* mineur, avec prédominance de ce dernier. Par places, on voit apparaître des vel-

---

(1) La transcription de Coussemaker porte, à cet endroit du ténor, les notes suivantes : *Mi* / *Do* (brèves) *mi, mi* / *do, do* (semibrèves). Notre version s'inspire des entrées imitatives des autres voix.

(2) Semibrève (au lieu de minime) dans Coussemaker.

(3) *Sol* dans Coussemaker (*Fa* nous a semblé plus conforme aux dessins imitatifs qui suivent aux autres voix).

(4) Semibrève (au lieu de minime) dans Coussemaker.

(5) Minime (au lieu de semibrève) dans Coussemaker.

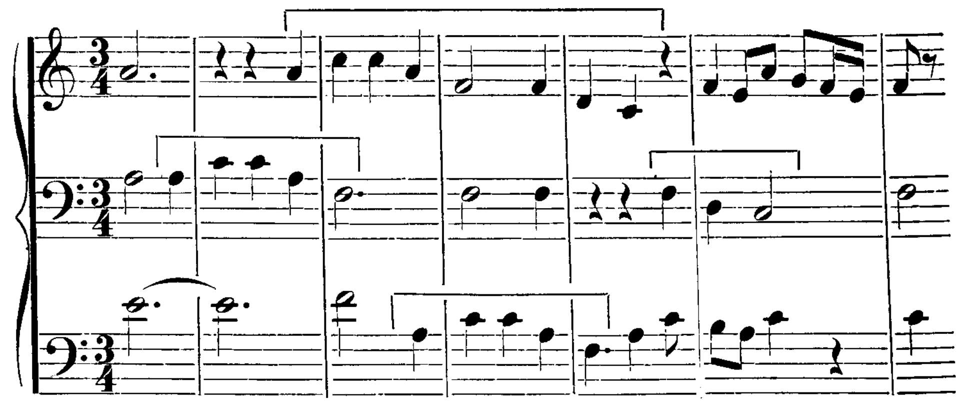
(6) *Ré* suivi d'un bémol, dans Coussemaker.

(7) Semibrève (au lieu de minime), dans Coussemaker.

léités de *sol* mineur et de *sol* majeur, à la faveur de *fa* dièse expressément notés ou implicites (1).

Ce rondeau est plus intéressant encore que *Puisque celle qui me tient en prison*, parce que la tendance à la modulation y affecte non pas un endroit isolé de la pièce, mais sa totalité même. La réalisation est d'ailleurs excellente, et l'œuvre peut compter parmi les manifestations les plus réussies de la muse profane de Dufay. De quand date-t-elle? C'est ce qu'il est difficile d'établir, mais nous ne serions point surpris si elle appartenait à la maturité du maître. La montée du soprano jusqu'au *fa*, dans la mes. 9, les imitations fort adroites des mes. 12 ss., 20 ss., 36 ss., et, d'une façon plus générale, l'absence presque complète du style de faux-bourdon, l'aisance charmante du contrepoint et le caractère tendrement alangui de la mélodie : tout cela plaide en faveur d'une origine relativement peu ancienne.

Moins remarquable à tous égards est la pièce : *J'ay grant*, que de Coussemaker a extraite du ms. de Strasbourg (fol. 78), où elle figurait en une version très corrompue, dont le début, notamment, est presque indéchiffrable. Du texte, on n'a conservé que l'incipit *J'ay grant ;* mais il résulte de la structure interne du morceau que le poème était un rondeau. Nous nous bornerons à citer le passage imitatif suivant, qui coïncide avec le dernier vers du refrain, et dont on appréciera la ligne ample et pure :



La dernière pièce que nous aurons à examiner dans cette section faisait également partie du ms. de Strasbourg, où elle occupait le fol. 108 (n° 191 du cat. thém. de Coussemaker). Elle est désignée, à chacune de ses voix, par le mot *Portugaler*. Ce terme est-il un simple titre ou bien l'incipit d'un texte littéraire dont le copiste aurait omis de transcrire la suite dans le codex? Nous n'oserions nous prononcer d'une façon catégorique dans l'un ou l'autre sens, mais nous sommes plutôt disposé à croire que la première alternative est la vraie : *Portugaler* serait alors l'équivalent allemand de *La Portugaloise*.

Le morceau comporte deux voix, dont la plus grave est qualifiée de *tenor*. Contrairement aux autres compositions de Dufay, de Binchois et de leurs contemporains qui figuraient dans le ms. de Strasbourg, il est en notation noire, ce qui signifie vraisemblablement qu'il y a été transcrit d'après une copie datant de l'époque où la notation blanche n'était pas encore entrée dans l'usage courant. On est donc fondé, en raison de ce fait, à lui attribuer une certaine ancienneté, et ce n'est point une supposition trop hasardée que d'en rattacher l'origine, comme on l'a fait déjà (2), aux relations de Dufay avec la Cour de Bourgogne, où régnait, comme on sait, une princesse portugaise, par suite du mariage du duc Philippe avec Isabelle de Portugal (3). Peut-être est-ce trop préciser que de vouloir y retrouver une pièce de cérémonie en l'honneur de cet hyménée, et la prudence commande-t-elle de n'y voir plutôt qu'un simple hommage, indépendant de toute occasion déterminée, à la nationalité d'origine de la duchesse de Bourgogne. La chose nous paraît d'autant

---

(1) L'application des altérations sous-entendues peut donner lieu à des variantes. Ici encore, la confrontation entre la version de Strasbourg et celle de l'Escorial pourrait fournir de précieuses indications. Ainsi, nous constatons, d'après l'incipit qui nous a été envoyé de l'Escorial, que le *mi* du cantus, dans la 6e mesure, est expressément pourvu d'un bémol dans le manuscrit, tandis qu'il ne l'était pas dans celui de Strasbourg.

(2) Cf. Ch. Van den Borren *Compositions inédites...*, p. 12.

(3) Cf. p. 57.

plus plausible qu'il s'agit, selon toutes probabilités, d'un morceau sans texte, et que son écriture à deux voix, mince et diaphane, s'accorde mal avec la solennité d'un grand événement princier. On peut, il est vrai, soulever la question de savoir si la version de Strasbourg est complète et s'il n'y manque pas une troisième voix, Ce codex offre, en effet, des exemples de pièces à 2 voix qui se retrouvent à 3 voix dans d'autres manuscrits (1). Nous croyons cependant que tel n'est pas le cas pour *Portugaler*, et nous en voyons la preuve dans le fait que le *Buxheimer Orgelbuch* renferme, sous le titre de *Portigaler* (fol. 21, n° 43), une transcription colorée pour orgue de notre morceau (2), dans laquelle la troisième voix offre le caractère d'un soutènement harmonique occasionnel plutôt que d'une partie réelle. Il semble donc bien que la pièce qui a servi de base à l'arrangement n'avait que deux voix et que l'arrangeur s'est borné à faire intervenir, chaque fois que cela lui paraissait nécessaire, de simples notes de renforcement, selon le procédé dont usaient couramment les organistes à cette époque.

Nous reproduisons ci-après, en partition, le *Portugaler* du ms. de Strasbourg. La version originale, qui nous a été transmise par la copie qu'en a faite de Coussemaker, est loin d'être irréprochable. Tout d'abord elle se sert, comme signe de mesure, d'un cercle avec un point au milieu, ce qui indique le *tempus perfectum, prolatio major* ($^9/_2$, $^9/_4$ ou $^9/_8$). Or, l'examen détaillé de la notation et la comparaison avec la version d'orgue du *Buxheimer Orgelbuch* établissent sans conteste que la pièce est écrite en *tempus perfectum, prolatio minor* ($^3/_1$, $^3/_2$ ou $^3/_4$) (3)
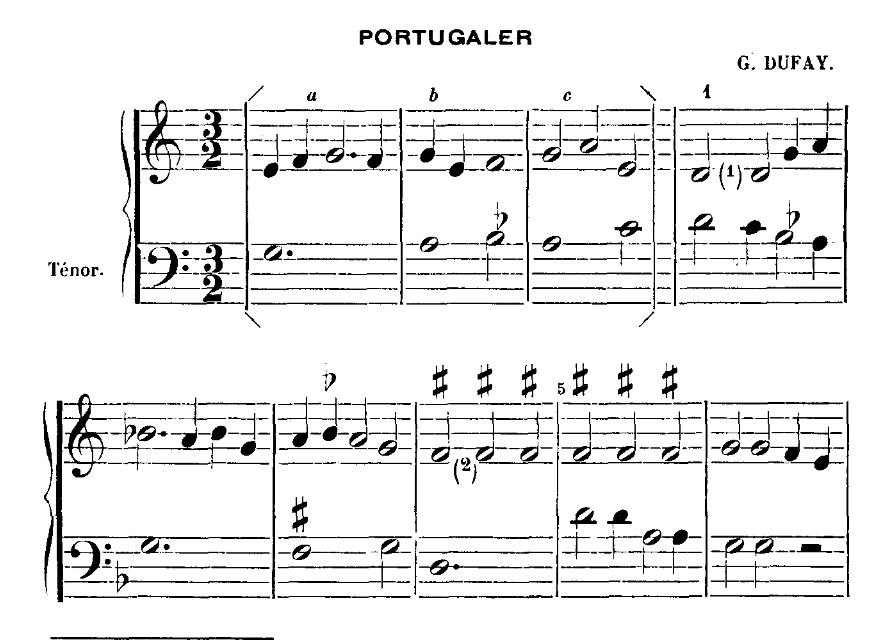
---

(1) Cf. *Las conferax* (= *Las que feray*) de Dufay et *Si vos scaviés* de Césaris (pièce attribuée à Passet, dans le codex 37 de Bologne).

(2) Elle a été reproduite par EITNER, dans *Das Buxheimer Orgelbuch*, 1888, p. 85. Eitner n'a pas hésité à considérer *Portigaler* comme le nom de l'auteur (v. p. 11). De même, pour *Arrogamer* (ou *Avroganyer*), que M. Pirro interprète plus exactement par *Arragonier* (= danse aragonaise). (Cf. *Deux danses anciennes*, dans REVUE DE MUSICOLOGIE de février 1924, p. 7.)
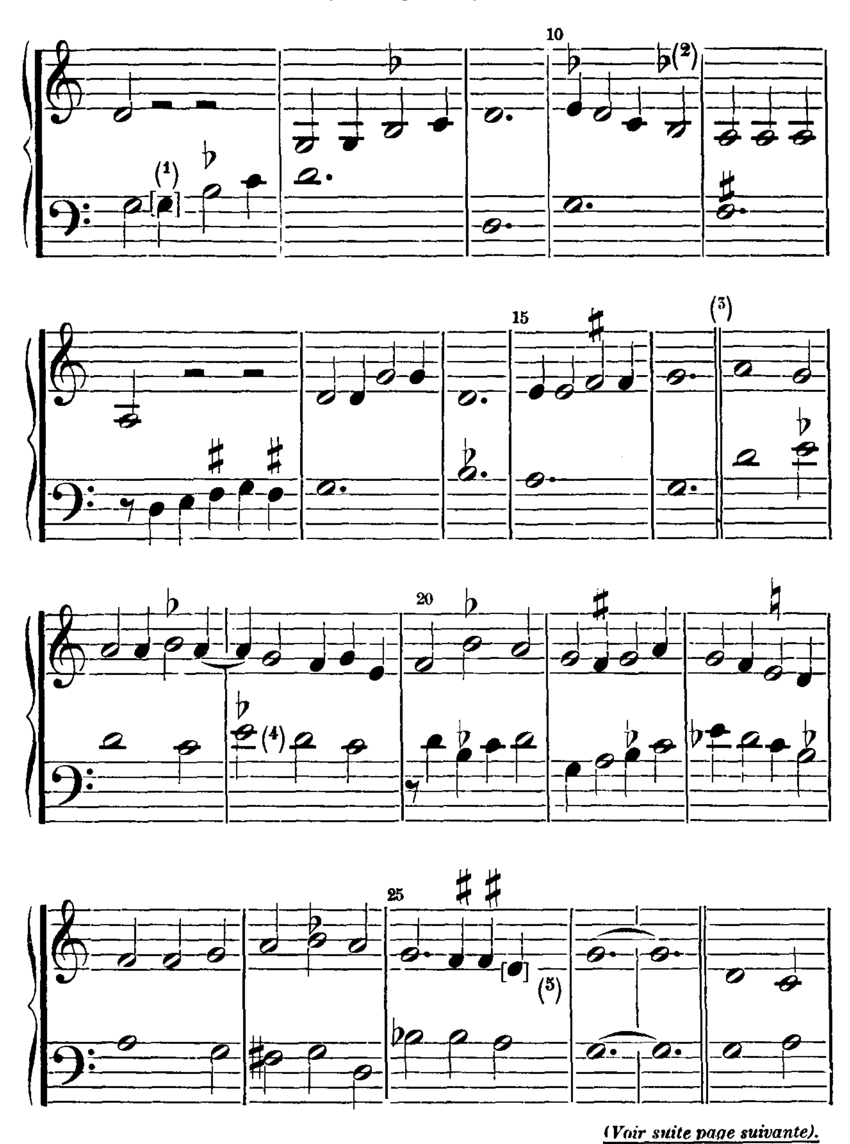
(3) Signe de mesure : un cercle.

et que si le ternaire composé s'y manifeste souvent implicitement, ce n'est point dans la forme du $^9/_4$, mais bien du $^6/_4$ (*tempus imperfectum, prolatio major;* signe de mesure : un demi-cercle avec un point au milieu). D'autre part, la confrontation de l'original avec sa transcription d'orgue nous met à même d'expliquer certaines anomalies qui donnent, par moments, au morceau. une physionomie peu conforme à la pratique traditionnelle : il s'agit, en fait, de sept mesures superfétatoires que nous avons mises entre crochets ci-dessous, et désignées au moyen des lettres *a, b, c, d, e, f, g*. Les trois mesures d'introduction nous paraissaient surtout suspectes avec leur début sur la sixte. Sans doute auront-elles été insérées machinalement à cet endroit par un copiste malhabile, d'après un original peu clair, où le texte musical de *Portugaler* se confondait plus ou moins avec celui d'une composition précédente :



(1) *Mi* dans le codex.

(2) Bécarre devant le *fa,* dans l'original.



(Voir suite page suivante).
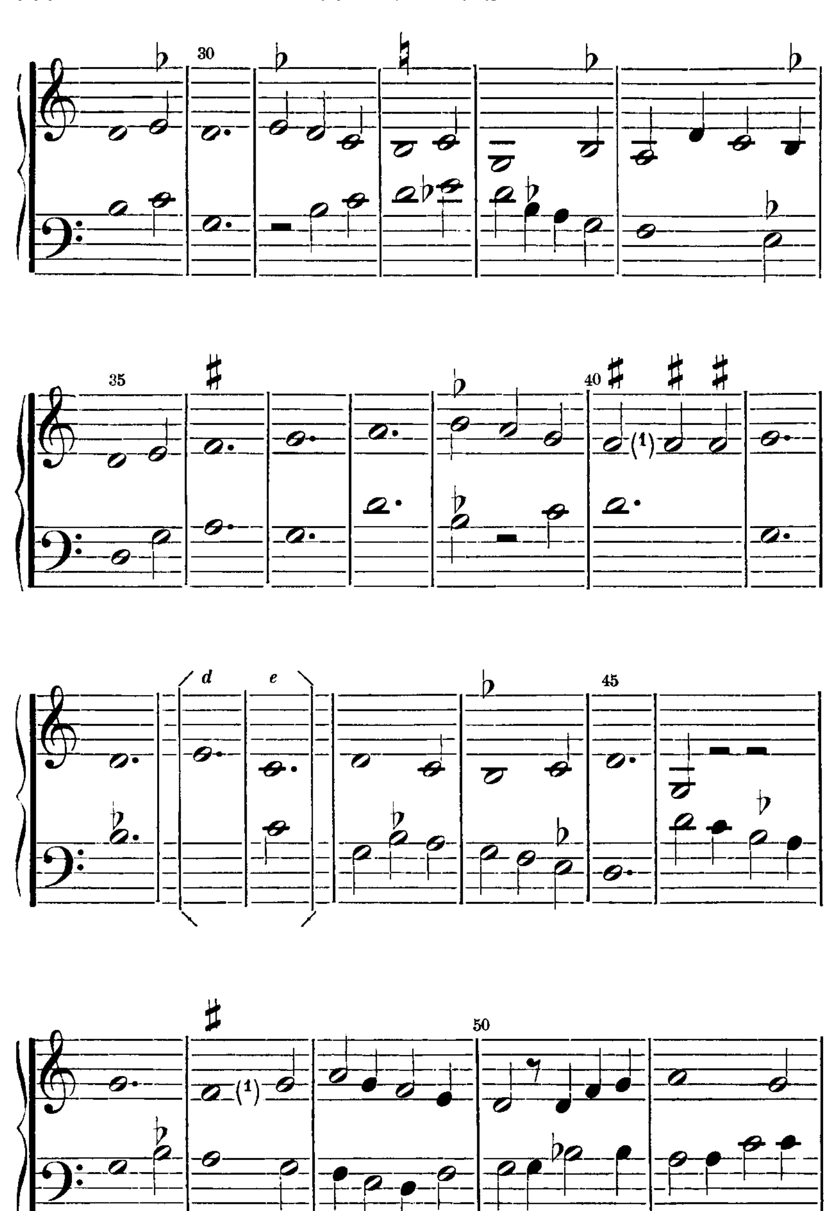
(1) Cette note manque dans l'original.

(2) Bécarre dans l'original (placé devant le *si*).

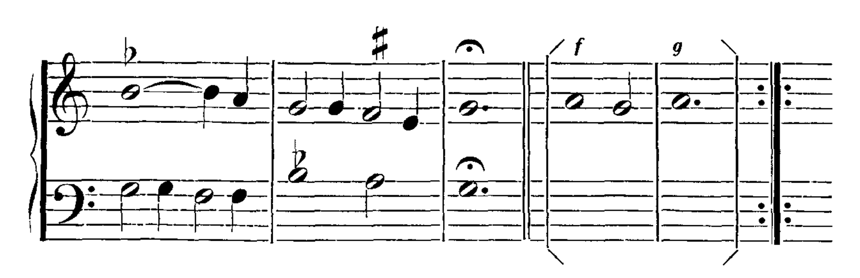
(3) Ligne simple dans l'original.

(4) *Ré,* dans le *Buxheimer Orgelbuch.*

(5) Cette note manque dans l'original.

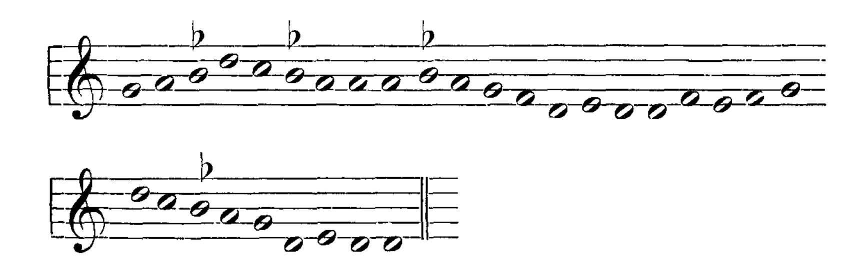


(1) Bécarre devant le *fa*, dans l'original.



Comme on le voit, l'œuvre ne manque pas d'intérêt au point de vue du rythme et des modulations. L'application des altérations sous-entendues y est d'autant plus délicate que la version de Strasbourg n'a point de bémol à la clef, alors que celle du *Buxheimer Orgelbuch* en a un. Cette dernière, relativement riche en altérations expressément marquées, nous a été d'un grand secours pour la fixation de certains accidents. Aussi croyons-nous avoir réalisé une transcription de *Portugaler* aussi conforme que possible à l'intention du maître.

Cette intention, qu'a-t-elle été? Ce qui nous paraît le plus probable, c'est que Dufay a entendu composer une fantaisiè instrumentale sur un thème connu. Ce dernier est-il celui de la basse danse *La portingaloise* qui figure, *sub* n° 22, dans le manuscrit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne, publié en 1912 par E. Closson, pour le compte de la *Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique* et qui comporte cette succession de notes, non rythmées dans l'original?



Il y a, sans nul doute, quelque analogie entre le début de

cette mélodie et celui du cantus de la pièce de Dufay (1). Mais la ressemblance ne se poursuit guère au delà des premières mesures, et *Portugaler* se termine en *sol*, tandis que *La Portingaloise* se conclut en *ré*. Il est difficile, dans ces conditions, d'admettre une parenté réelle entre les deux morceaux, à moins qu'il ne s'agisse, de la part de Dufay, d'une fantaisie très libre, ce qui n'est peut-être pas très conforme aux habitudes de l'époque (2).

Guglielmo da Pesaro parle d'une *Ripresa portogallese,* dans son traité de l'*Art de la Danse,* qui date du XVe siècle (3). Cette danse se confondait-elle avec *La Portingaloise* ou lui était-elle simplement apparentée? Sa mélodie a-t-elle servi de base à Dufay pour la composition de sa petite pièce? Celle-ci était-elle destinée à rythmer les pas des nobles seigneurs de la Cour de Bourgogne ou simplement à charmer leur ouïe? N'a-t-elle pas été composée en vue des joueurs de vielle aveugles attachés à la personne d'Isabelle de Portugal (4)? Autant de questions insolubles dans l'état actuel de la documentation, mais qui viennent tout naturellement à l'esprit et dont la solution affirmative n'apparaît pas nécessairement comme invraisemblable.

---

(1) L'analogie est plus frappante encore, quand on examine la version figurée du *Buxheimer Orgelbuch.*

(2) Les efforts faits par M. Closson pour retrouver les tenants et aboutissants des basses danses du recueil de la bibliothèque de Bourgogne n'ont donné aucun résultat. Les tentatives que nous avons faites de ce côté ne nous ont amené qu'à une seule identification tout à fait certaine : la basse danse *Triste plaisir* (no 31) coïncide exactement avec le ténor du rondeau de Binchois : *Triste plaisir et douloureuse joie*, qui figure dans Oxford, 213, fol. 56*b* (en notation moderne dans Stainer, p. 72).

(3) Cf. De la Fage, *Essais de Diphthérographie musicale* (Paris, Legouix, 1864), p. 199.

(4) Cf. p. 55 s.

E. — Compositions sur textes italiens.

Nous ne reviendrons plus ici sur le rondeau italien *Quel fronte signorille*, que nous avons analysé plus haut (1), en raison de ses rapports avec le rondeau français *Craindre vous vueil*. En dehors de cette pièce, une seule des six chansons italiennes restantes de Dufay a été publiée, à savoir *Vergine bella*. Celle-ci figure dans les manuscrits suivants : Bologne, *Liceo mus.*, 37, fol. 209 (n° 234); Bologne, Université, 2216, fol. 35*b* — 36*a* (n° 57); Oxford, 213, fol. 133*b*. Elle a fait l'objet d'une monographie de la part de G. Lisio (2), qui donne, en outre, dans cet opuscule, une reproduction de la notation originale, d'après la version de l'Université de Bologne (3). Haberl l'a transcrite en notation moderne dans la *Rivista musicale italiana* de 1894, pp. 257 ss.

L'intérêt principal de ce morceau gît dans le choix du poème, qui n'est ni plus ni moins que l'une des célèbres *Vergini* de Pétrarque, à savoir la première stance de cette *canzone* qui a été illustrée, dans la suite, de façon si brillante, par Cipriano di Rore et surtout par Palestrina. Dufay paraît avoir été le premier en date à s'en inspirer. La priorité ne lui appartient cependant pas d'une façon absolue, en ce qui regarde le choix de Pétrarque comme poète. Dès le XIVe siècle, en effet, Jacopo da Bologna avait mis en musique, à 2 voix, le madrigal *Non al suo amante piu Diana piacque*, de l'auteur des *Vergini* (4).

---

(1) Cf. pp. 239 et suiv.

(2) *Una stanza del Petrarca musicata dal Du Fay*, Bologne, Treves, 1893.

(3) Avec les variantes de celle du *Liceo musicale*. Cf. aussi le fac-similé partiel de la même version, en dimensions réduites, dans le programme des concerts de musique du moyen âge donnés à Hambourg, du 1er au 8 avril 1924, à l'initiative de M. W. Gurlitt.

(4) Cf. L. Frati, *Il Petrarca e la musica*, dans la Riv. mus. ital., de 1924, p. 60. Le morceau de Jacopo a été conservé dans les manuscrits suivants : Florence, codex Squarcialupi, fol. 10*b*; Florence, codex Panciatichi, fol. 71; Paris, 568 ital.; Paris, Reina, 6771, fol. 3*b* (Cf. J. Wolf, *Mens.-Not.*, I, pp. 240, 247, 255 et 265).

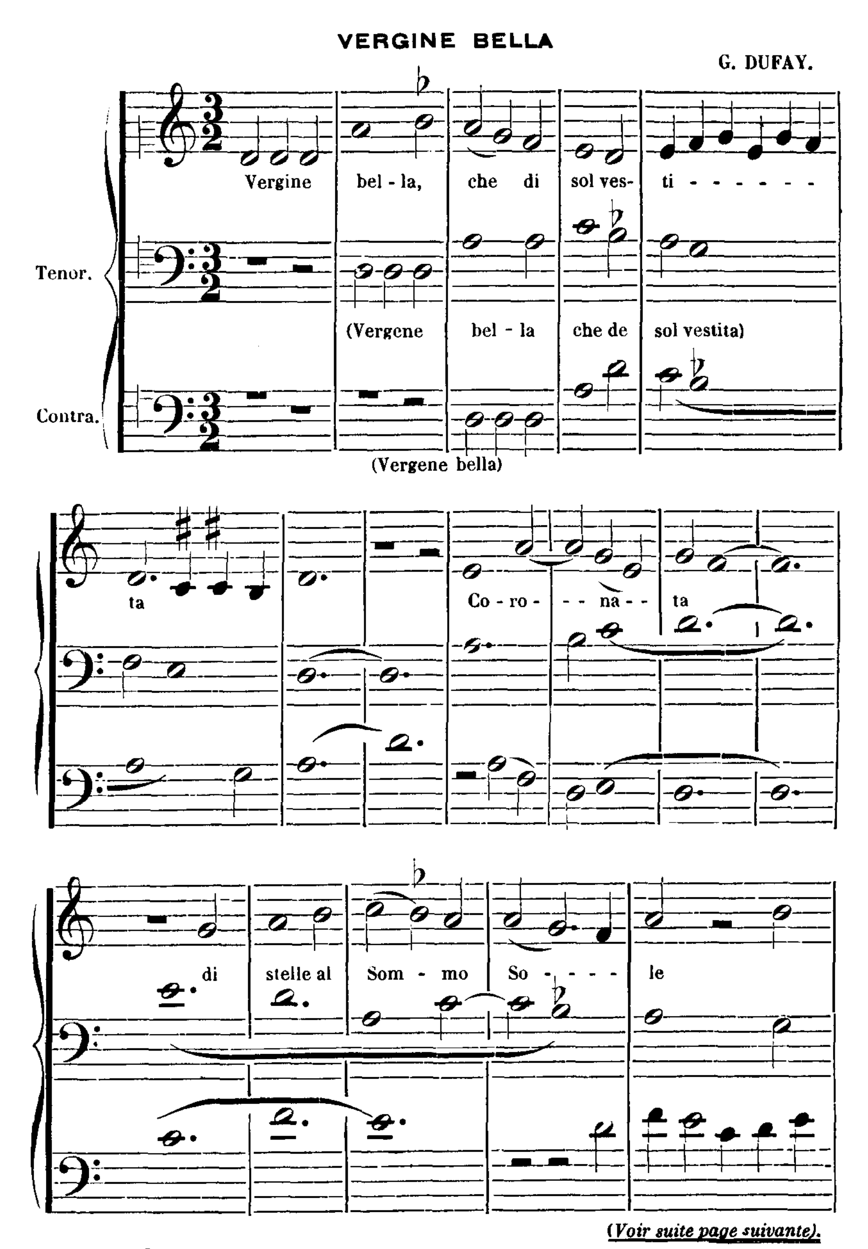
Un second motif d'intérêt réside dans le fait qu'en revêtant de musique ce poème de treize vers, notre maître a renoncé à tout schéma comportant la répétition ou la reprise de certains fragments. Il en résulte une œuvre d'un développement inhabituel, en comparaison des autres pièces qu'il a composées sur des textes en langue vulgaire.

La transcription d'Haberl a été faite à une époque où l'on n'était pas encore au courant de tous les secrets de la notation mensurale de la première moitié du XVe siècle. Persuadé, d'autre part, qu'il s'agissait d'une pièce entièrement vocale, cet auteur s'est efforcé d'appliquer le texte de la stance de Pétrarque à chacune des trois voix du morceau. Aussi sa mise en partition est-elle critiquable à bien des égards. La version en notation ancienne que donne Lisio nous a permis, grâce à sa parfaite clarté, de tenter une transcription nouvelle, réalisée selon les données les plus récentes de la science musicologique. On verra, par sa comparaison avec celle d'Haberl, qu'elle se différencie de cette dernière, non seulement par des divergences passagères dans l'interprétation rythmique, mais surtout par la manière dont le texte est appliqué aux notes. Il est certain que le *tenor* et le *contra* sont purement instrumentaux. Pour pouvoir y adapter les vers de Pétrarque, Haberl s'est vu obligé de bouleverser l'écriture ligaturée qui les domine et de répéter certaines notes, le cas échéant, afin de pouvoir placer toutes les syllabes du texte (1). Dans l'original, la stance ne figure dans son entièreté qu'au cantus. Aux deux autres voix, on ne trouve que quelques incipits destinés à orienter les instrumentistes accompagnateurs. Nous les avons laissés subsister — entre parenthèses et avec leur orthographe ancienne (2) — dans la tran-

(1) Cf. le passage *Invoco lei*, partie de contraténor.
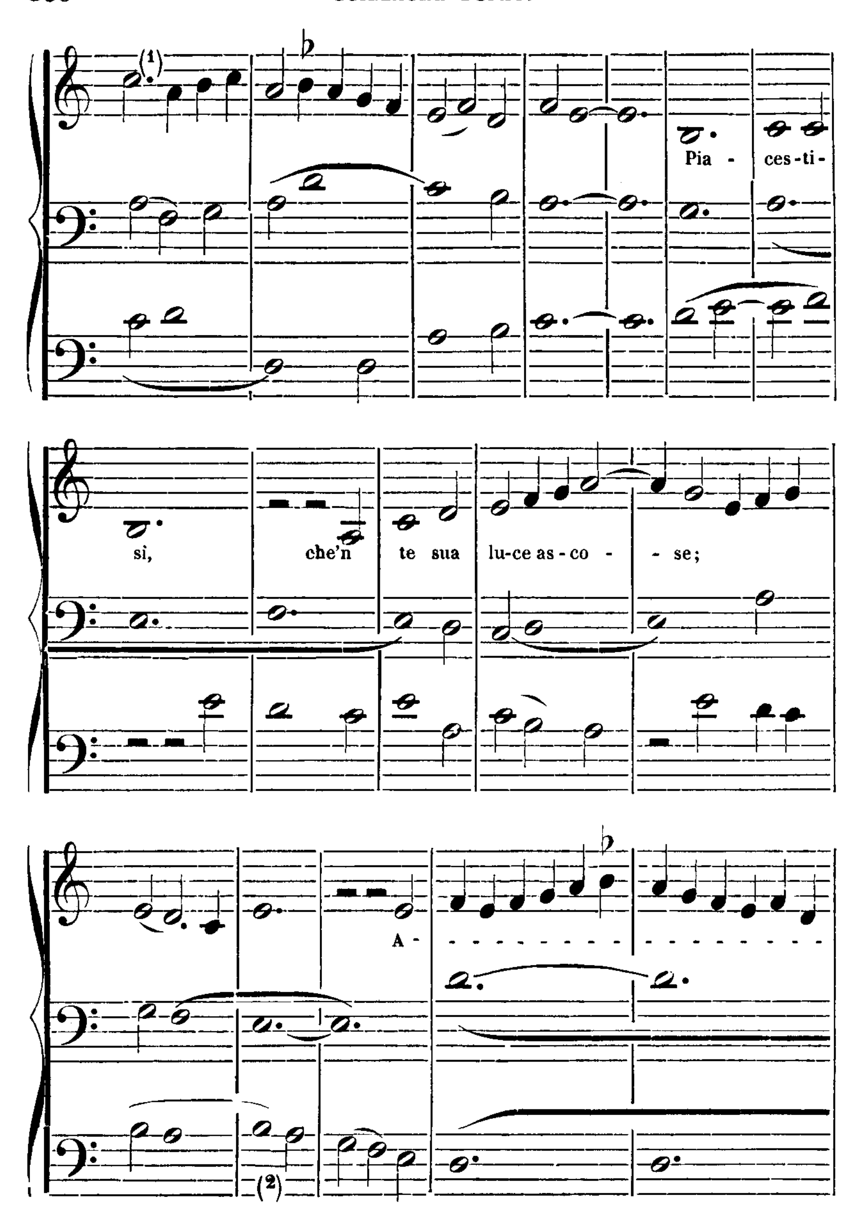
(2) Celle du codex.

scription ci-après. Par contre, nous avons adopté une orthographe plus moderne pour le texte du cantus (¹) :
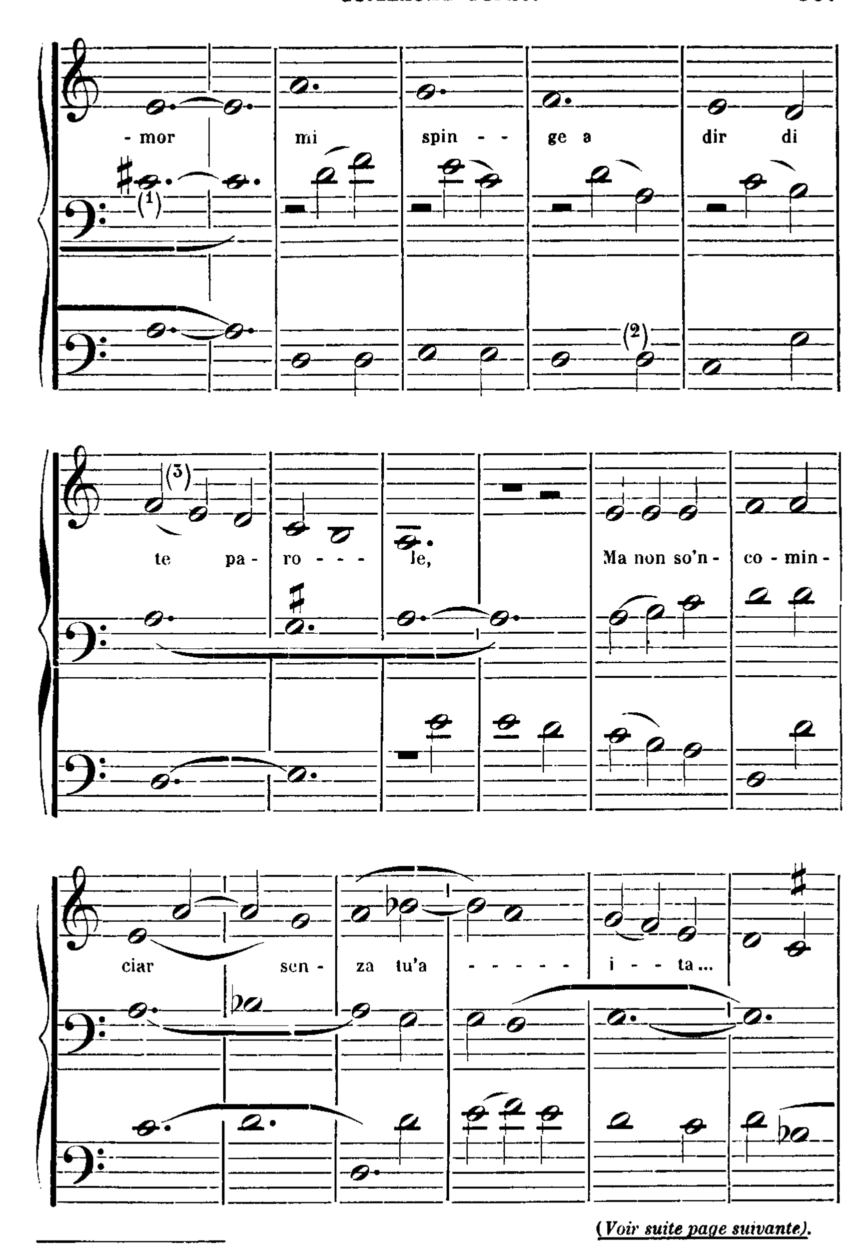


(Voir suite page suivante).

(¹) Celle de Lisio.



(1) Pause dans la version de l'Univ.; un point dans celle du *Liceo*.

(2) A cet endroit, un bémol est indiqué, à l'emplacement du *si*, dans Univ. 2216, mais pas dans *Liceo* 37.
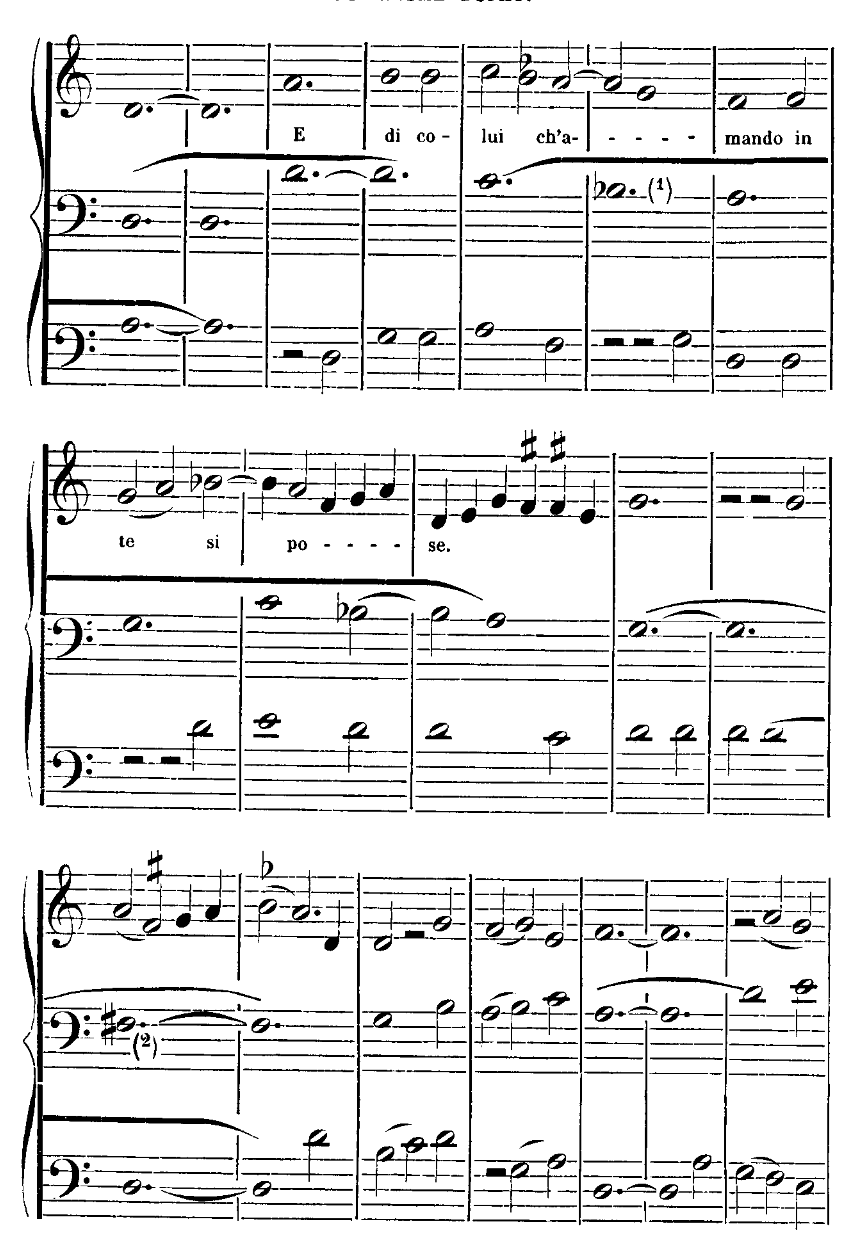


(Voir suite page suivante).

(1) *Do* dièse dans Univ 2216; pas de dièse dans *Liceo* 37.

(2) *Do* dans Univ. 2216; *ré* dans *Liceo* 37.
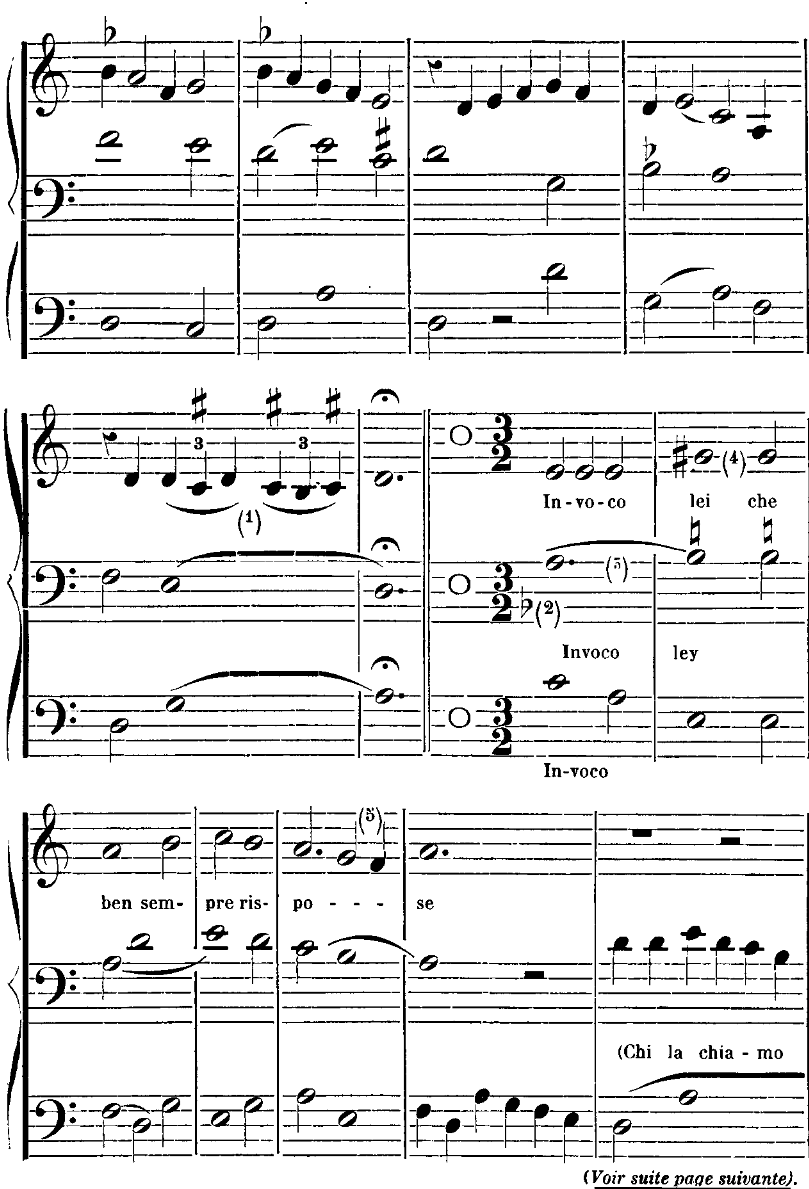
(3) Ligature dans *Liceo* 37; pas dans Univ. 2216.



---

(1) Le bémol est expressément marqué dans *Liceo* 37 seulement.

(2) Le dièse ne se trouve que dans la version d'Univ. 2216.



(Voir suite page suivante).

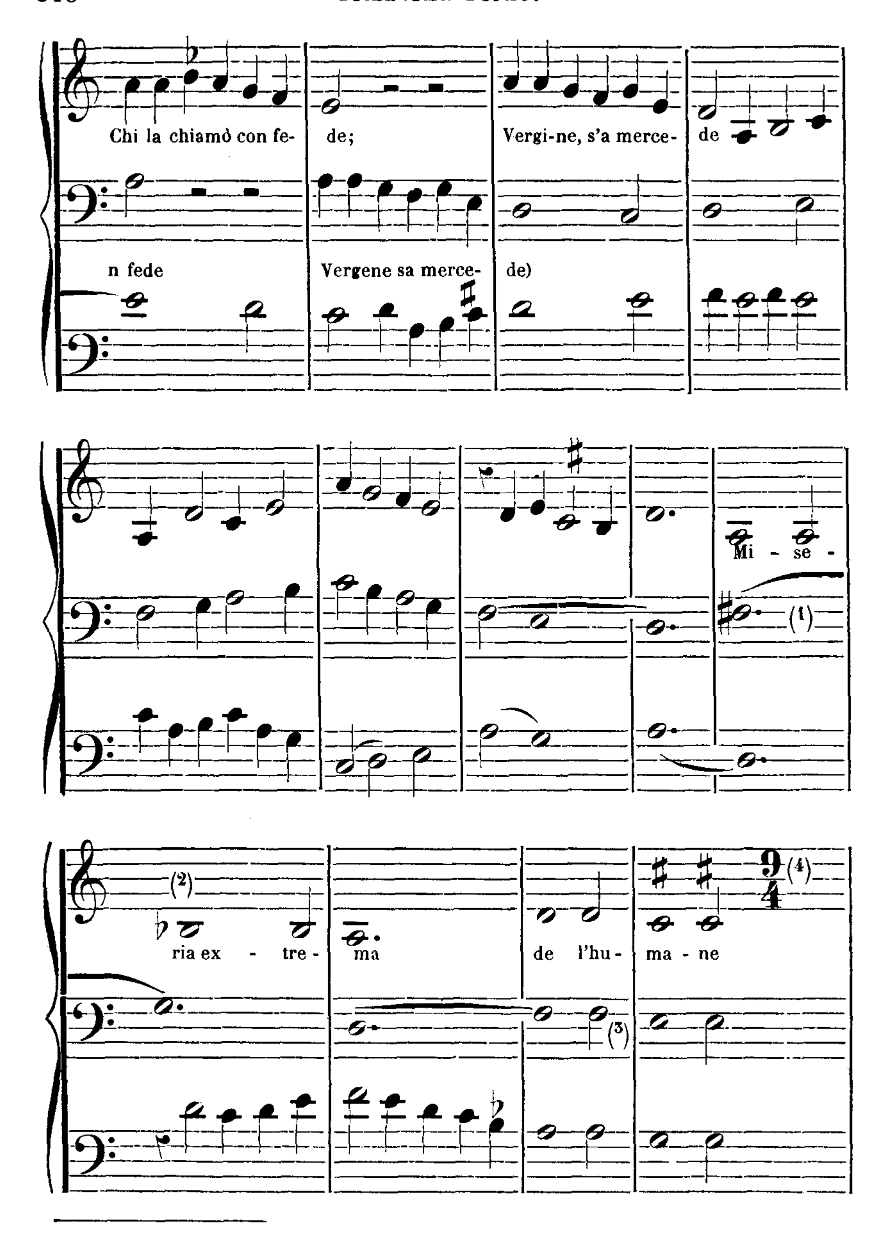
(1) Aucun signe extérieur ne marque qu'il s'agit ici de triolets, mais le contexte exige cette interprétation.

(2) Dans l'original, ce bémol semble devoir s'appliquer, à première vue, au *si* de la mesure suivante; mais comme c'est impossible, à cause du *sol* dièse du cantus, il convient de l'interpréter comme ayant une signification moins localisée.

(3) Trois *la* (semi-brèves) dans *Liceo* 37.

(4) Pas de dièse dans *Liceo* 37.

(5) (*sol, sol, fa*) au lieu de , dans *Liceo* 37.
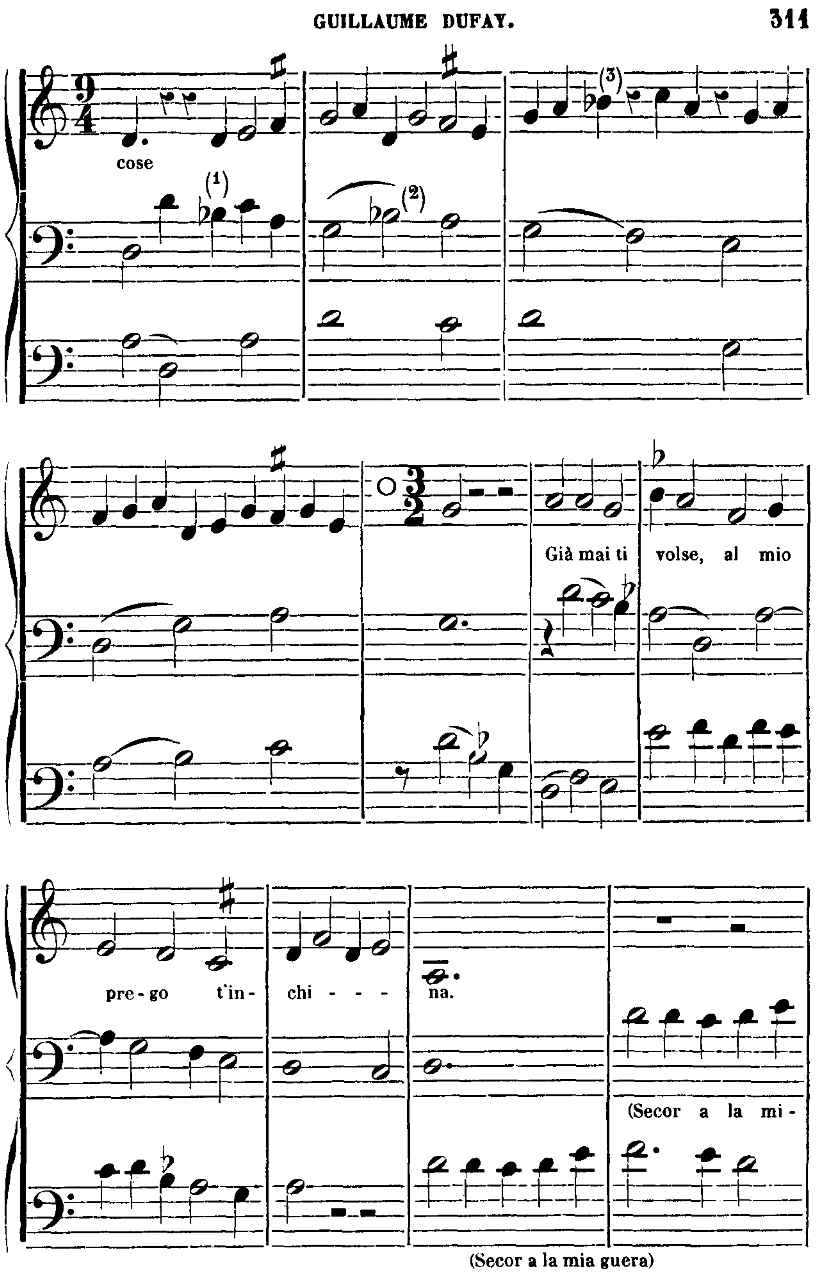


(1) Le dièse est expressément marqué dans Univ. 2216, mais pas dans *Liceo* 37.

(2) Le bémol est expressément marqué dans *Liceo* 37, mais pas dans Univ. 2216.
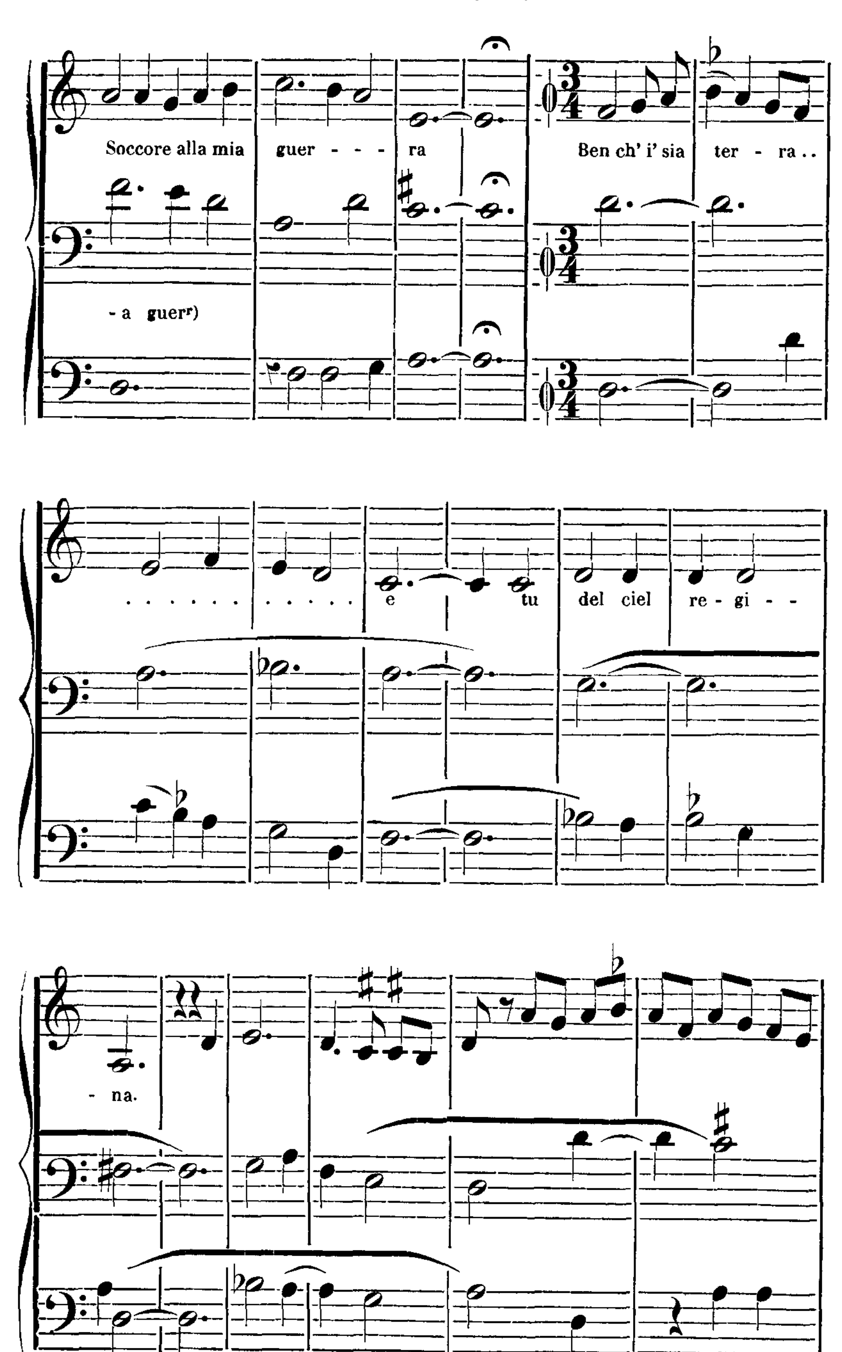
(3) *Mi* dans Univ. 2216; *fa* dans *Liceo* 37.
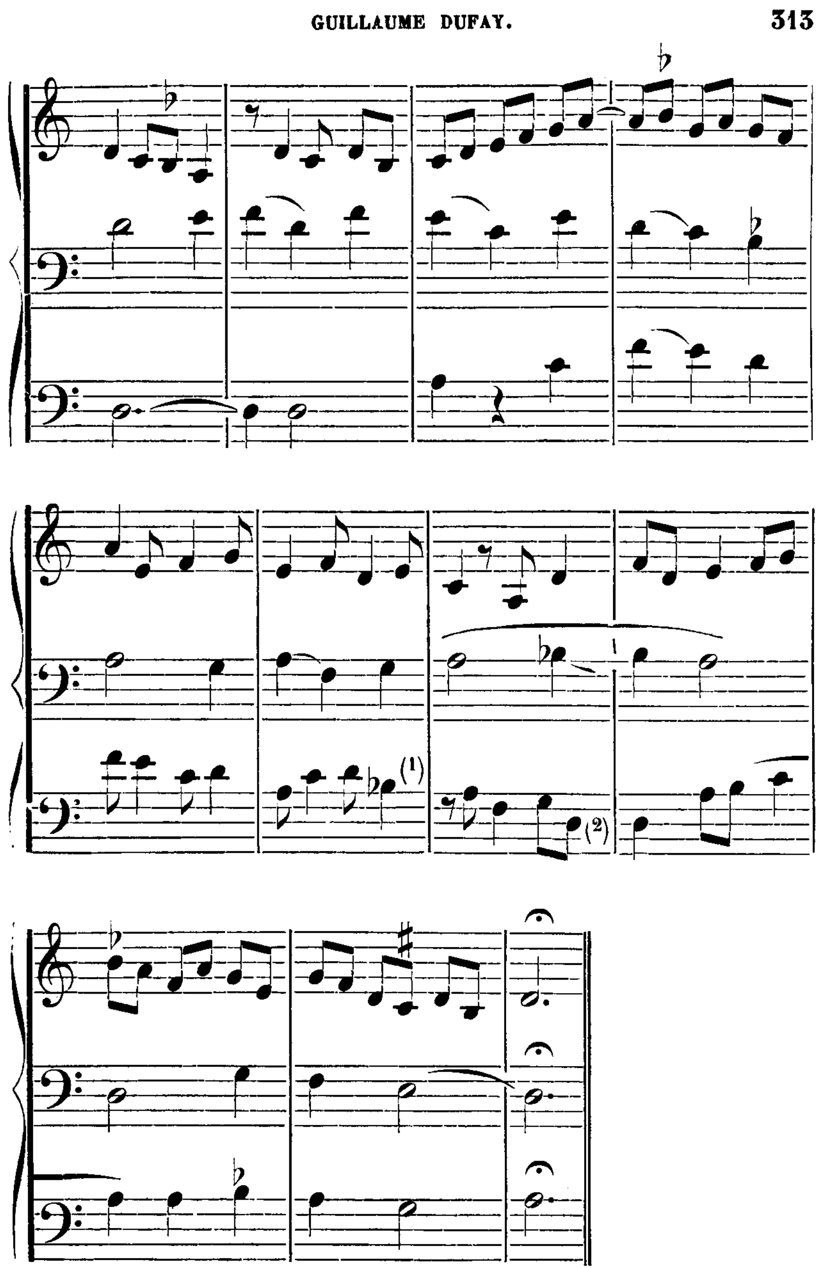
(4) Le signe suivant : $\frac{9}{4}$ indique ici qu'il y a changement de mesure au cantus.



(Voir suite page suivante).

(1) Le bémol est expressément marqué dans Univ. 2216, mais pas dans *Liceo* 37.
(2) Id. id. *Liceo* 37, id. Univ. 2216.
(3) Idem.


Soccore alla mia
guer - - -
ra
Ben ch' i' sia
ter - ra . .
- a guerr)
. . . .
e
tu
del ciel
re - gi - -
- na.



(¹) Le bémol est expressément marqué dans *Liceo* 37, mais pas dans Univ. 2216.
(²) *Mi* dans Univ. 2216; *ré* dans *Liceo* 37.

La version ci-dessus reproduit la disposition même de l'original, en ce qui regarde l'application des paroles aux notes [1]. On est surpris de voir avec quelle facilité se réalise cette dernière et combien le résultat en est heureux. Rien de choquant ou à peine dans la prosodie; rien qui puisse prêter à critique au point de vue du goût ou des proportions; des alternances ménagées avec art entre les fragments chantés et les *moduli* instrumentaux; une ligne mélodique pleine de charme et de noblesse; de délicats épisodes mélismatiques (*Amor*) ou sujets à une déclamation syllabique plus ou moins rapide (*Chi la chiamo...*; *Vergine s'a mercede; Soccorre...*); des imitations fort réussies entre les diverses voix; et, d'une façon générale, un sens remarquable de la variété rythmique et de la consonance harmonique.

Vergine bella compte, au total, parmi les meilleures compositions de Dufay. Elle pousse au plus haut degré de perfection, en le libérant du cadre étroit des formes poético-musicales ordinaires, ce style vocal-instrumental si nettement caractérisé que le rondeau et la ballade nous ont appris à connaître. Nul doute qu'exécutée par trois instruments à archet, dont le plus élevé doublerait le chant à l'unisson et se chargerait des interludes et postludes du supérius, elle ne produise un effet musical et expressif de premier ordre. Certes, ce n'est point là — tant s'en faut — le cristal des *Vergini* de Palestrina; mais nous ne serions point surpris de voir la gravité légère et la grâce rêveuse qui imprègnent cette petite pièce, rivaliser avantageusement avec la lourdeur un peu morne et compassée des *Vergini* de Rore.

Il nous faut, pour terminer, dire quelques mots d'une très brève pièce à trois voix : *Dona i ardenti rai*, qui ne figure que dans Oxford, 213, fol. 7ª, et que Stainer s'est borné à publier en fac-similé. La mise en partition, d'après ce dernier, n'offre aucune difficulté. Seul le texte littéraire est malaisé à déchiffrer.

---

(1) Certaines variantes de détail sont naturellement possibles, la version du manuscrit de Bologne Univ. 2216 n'étant pas d'une précision absolue à cet égard.

H. Riemann (*Handb.*, II, 1, p. 63 s.) y voit un « rondeau italien », tout comme dans *Quel fronte signorille*. La musique ne se distingue par rien de particulier, sinon par son rythme binaire, cas fort rare parmi les morceaux profanes de Dufay. Cela ne change d'ailleurs pas grand'chose à la physionomie de la pièce, qui diffère à peine de la moyenne de celles que nous avons pu analyser. L'écriture, assez figurée, tend à se dégager du faux-bourdon; les imitations sont complètement absentes; la tonalité générale est celle d'*ut* majeur, mais avec de fréquentes incursions dans d'autres tons (*sol* majeur et mineur, *fa* majeur). L'ensemble sonne avec une grande douceur et la mélodie a un caractère tendre et suave qui convient parfaitement au poème. Celui-ci est déclamé par les deux voix supérieures, qu'encadrent des *moduli* instrumentaux et que renforce un contraténor purement instrumental.

CHAPITRE V.

Rôle de Dufay dans l'histoire musicale du XVe siècle.

Jusqu'à présent, nous avons surtout envisagé Dufay isolément, comme une grande unité parmi ses contemporains. Il nous est arrivé de faire allusion à ses rapports externes avec quelques-uns de ces derniers, comme Binchois ou Arnold de Lantins; nous avons aussi, dans des cas donnés, — tels ceux du canon strict, du *pes*, des fanfares et du chromatisme, — montré par des exemples que sa part d'invention personnelle était relativement minime dans ces divers domaines. Il nous reste à élargir la question et à tenter d'établir quel a été son rôle par rapport aux musiciens qui l'ont immédiatement précédé et à ceux qui ont vécu à la même époque que lui.

On associe généralement à son nom celui de Binchois († 1460). Il semble certain que, parmi les artistes continentaux

de la première moitié du XVe siècle, Guillaume Dufay et Gilles Binchois sont ceux qui ont le plus vivement impressionné les hommes de leur temps. Le grand mouvement musicologique du XIXe et du XXe siècle n'a rien découvert, jusqu'à présent, qui soit de nature à démentir le bien-fondé de cette précellence. Il faut toutefois reconnaître que son attitude a été plutôt négative dans le sens de la recherche, en ce qui regarde Binchois. Car, que connaît-on de ce maître, en dehors de ses rondeaux et ballades, dont une partie importante a été publiée de nos jours [1]? Rien ou quasi rien, si l'on excepte deux motets (*Asperges; Beata Mater*) reproduits dans les *Denkmäler* autrichiens (VII, 1), et dont l'un est plus probablement de Dunstable que de lui [2]. Comment le juger, en tant que compositeur de musique religieuse, d'après une ou deux œuvres isolées qui n'ont, au demeurant, rien de particulièrement caractéristique? Par contre, comme auteur de rondeaux et de ballades, Gilles Binchois doit être mis sur le même pied que Dufay, encore que les pièces de ce genre qu'il nous a laissées ne puissent rivaliser avec celles de Dufay par la variété de la forme et de l'expression. Mais, cette réserve faite, il est indubitable que ses compositions sur textes français ont, dans l'ensemble, une grâce, une naïveté, une fraîcheur qui les placent au tout premier rang parmi la production profane du XVe siècle. Aux tendances universelles de Dufay, à son énergie expressive s'oppose, chez Gilles de Binche, une sensibilité exquise, aussi bien faite pour rendre l'élégie que la tendresse enjouée. Pour ne prendre qu'un nombre limité d'exemples, une pièce comme le rondeau *Je me recommande humblement* (*Denkm.* autr., XI, 1, p. 71), écrite en faux-bourdon à peine figuré, respire, en sa simplicité, l'émoi le plus délicieux qui se puisse concevoir; et la ballade *Deul*

---

(1) Notamment dans *6 bisher nicht gedruckte dreistimmige Chansons von Binchois* (du codex 3192 de la bibliothèque de Munich), par H. Riemann (Wiesbaden, 1892), dans Stainer (*Dufay and his contemporaries*), dans Wolf (*Gesch. der Mens.-Not.*) et dans les *Denkmäler* autrichiens, VII et XI, 1.

(2) *Beata mater* (cf. *Denkm.*, VII; *Revisionsb.*, p. 276).

angouisseux (*Denkm.* autr., VII, p. 242) a des accents aussi pénétrants que directs pour exprimer la douleur sans remède à laquelle une âme est en proie. Du côté de la technique, nous ne citerons que l'adorable chant de mai (rondeau) *Vostre alee me desplait* (Riemann, p. 4), dans lequel chacun des vers du refrain est introduit par un motif différent, imité à l'unisson ou à l'octave à chacune des trois voix : le style de l'imitation systématique est réalisé là dans son entière perfection, cinquante ans avant qu'il fût devenu d'usage courant.

S'il n'est pas prouvé jusqu'ores que Gilles Binchois a été un « grand maître », il n'en reste pas moins qu'il est le premier des « petits maîtres »; et n'eût-il laissé que la douzaine de chansons que des publications modernes nous ont rendues accessibles, cela suffirait pour comprendre la séduction qu'il a opérée sur ses contemporains.

Le troisième grand nom par lequel s'illustre l'histoire de la musique pendant la première moitié du XVe siècle est celui de l'Anglais Dunstable. Ici encore le témoignage des hommes du temps est catégorique, tant en ce qui concerne la valeur que l'influence de ce maître. Bornons-nous aux deux plus importants, celui du poète Martin le Franc et celui du théoricien Tinctoris. Martin le Franc, voulant expliquer, vers 1441-1442, pourquoi Dufay et Binchois composent si bien, s'exprime ainsi [1] :

Car ilz ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haulte et en basse musique
En fainte en pause et en muance
Et ont prins de la contenance
Angloise et ensuy *Dunstable*
Pour quoy merveilleuse plaisance
Rend leur chant joyeux et notable.

En 1477, Tinctoris attribue le mérite des musiciens de son temps à ce qu'ils ont eu pour maîtres Joannes Dunstable,

---

(1) Cf. p. 54.

Egidius Binchois et Guillaume Dufay (1) ; ailleurs, dans un ouvrage non daté, il spécifie que la musique de son temps doit chercher la source et l'origine de ses progrès « chez les musiciens anglais qui avaient pour chef Dunstable », contemporain de Dufay et de Binchois (2).

Qui donc était ce Dunstable? Un personnage mystérieux dont les manuscrits du XVe siècle nous ont conservé une cinquantaine de compositions et dont on ne sait autre chose, sinon qu'il est mort en 1453 et qu'il était astronome en même temps que musicien (3). Parmi celles de ses œuvres qui ont été publiées en notation moderne — une quinzaine environ — il en est quelques-unes qui tranchent sur les autres et, d'une façon plus générale, sur toute la production de la première moitié du XVe siècle, par des qualités de technique et d'expression telles qu'elles suffisent à faire comprendre la réputation qu'il avait acquise dès son vivant et qui se maintint encore de longues années après sa mort (4). Nous ne pouvons entrer ici dans le détail de cette technique. Il nous suffira de la caractériser en bloc par ces traits essentiels : dans les circonstances les plus ardues, comme celles qui se présentent dans le motet de Pentecôte *Veni sancte spiritus*, où l'écriture à 4 voix se complique du fait que l'auteur traite en même temps deux *cantus firmi*, l'un au ténor, l'autre, figuré, au supérius, — Dunstable réalise à la fois un ensemble parfaitement consonant et des parties mélodiques d'une singulière beauté plastique et expressive. On est frappé surtout par l'allure souple, aérienne et rêveuse qu'il donne à sa figuration; plus rien ici de cliché ni de mécanique, mais une inspiration directe, un jaillissement spontané, qui confère à la mélodie une

---

(1) Cf. p. 79.

(2) Cf. p. 80.

(3) Cf. Ch. Van den Borren, *The Genius of Dunstable,* dans les Proceedings of the Musical Association, session XLVII (1920-1921), Leeds, Whitehead and Miller, 1922, pp. 79 et suiv.

(4) Citons, entre autres, les motets *Crux fidelis* (*Denkm.* autr., VII, p. 183), *O crux gloriosa* (*Ibid.*, p. 187), *Veni sancte spiritus* à 4 voix (*Ibid.*, p. 203).

véritable valeur de fond, en écartant toute idée de virtuosité ou de parure purement artificielle. Dunstable paraît être, en somme, le premier musicien qui réalise la synthèse de la mélodie et de l'harmonie. Celles-ci s'étaient toujours plus ou moins comportées en sœurs ennemies dans le motet et les autres genres polyphoniques du XIII[e] et du XIV[e] siècle; sauf dans l'écriture à deux voix, relativement facile, l'on n'était, en effet, pas encore parvenu à les concilier autrement que par des solutions boiteuses et sans souplesse. Le maître anglais attaque le problème de front et le résoud de la seule manière possible à ce moment, à savoir par une transaction entre l'harmonie en faux-bourdon et l'harmonie traditionnelle du motet français, amendée par le principe de l'interdiction des quintes et des octaves parallèles.

C'est peut-être aller un peu loin que de voir en Dunstable, comme on l'a fait, l' « inventeur de l'art de la composition ». Si cet art consiste uniquement à combiner des parties mélodiques, de façon qu'elles forment ensemble un tout harmonique, il y a sans nul doute quelque vérité dans cette affirmation. Mais la composition, au sens le plus strict du terme, ne va pas sans un certain développement en longueur qui ne se rencontre, en fait, dans aucune œuvre de Dunstable. Aussi croyons-nous plus juste d'attribuer l'invention de cet art à ceux qui écrivirent pour la première fois ces messes entières, dont l'unité et la cohésion ne se conçoivent pas sans l'intervention d'un esprit ordonnateur qui voit grand et qui possède, au suprême degré, le sens de la coordination et de la subordination. Une œuvre comme le *Veni sancte spiritus* à 4 voix témoigne, au moins partiellement, de ce génie de la construction, tout d'abord par le simple fait de l'agencement exceptionnellement heureux de ses quatre voix, ensuite et surtout par l'usage raisonné du style de variation à la voix supérieure; comme l'a démontré H. Riemann (1), celle-ci consiste dans la paraphrase ornée du thème grégorien *Veni creator spiritus*, présentée successivement sous trois formes dif-

(1) Cf. le tableau analytique, dans le *Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 114.

férentes : en mesure ternaire (valeurs normales), en mesure binaire (valeurs normales) et de nouveau en mesure ternaire (valeurs diminuées), la variation ne se bornant pas seulement au rythme, mais s'étendant, en outre, au détail mélodique qu'elle diversifie avec la plus grande liberté. Sans doute, le principe de la variation mélodique est aussi vieux que le monde, mais l'application qu'en fait Dunstable à une construction harmonique déjà fort complexe par elle-même est une évidente nouveauté, dont on peut dire sans hésiter qu'elle a fait accomplir un pas important à l' « art de la composition ».

D'où Dunstable tenait-il cette pratique de la paraphrase ornée qu'il a portée à un si haut degré d'originalité? La source lointaine de cette manière d'écrire gît, à n'en pas douter, dans cet art coloristique qui remonte au *discantus* improvisé des débuts de la polyphonie et dont les *organa* de Léonin et de Pérotin offrent, dès le XIIe siècle, des exemples notés si caractéristiques. Mais tout tend à démontrer que son origine immédiate doit être cherchée beaucoup moins loin et que le maître anglais a dû s'inspirer avant tout de l'*ars nova* italien du XIVe siècle et de la tendance mélismatique toute particulière par où il se distingue. Peu importe que l'art figuratif des Landino, des Jacopo da Bologna et des Paolo da Firenze ait eu ou non pour point de départ une mélodie donnée; peu importe qu'il soit d'essence purement profane et que les tentatives d'application à la musique religieuse qui en ont été faites en Italie même soient d'une qualité relativement inférieure; l'essentiel, c'est que Dunstable a pu rencontrer là une forme d'expansion lyrique vivante et passionnée en rapport direct avec les divers ordres de sentiments qu'il s'agissait d'exprimer. Et son rôle aura été de transporter cette technique du domaine profane dans le domaine religieux, de l'adapter, par voie de paraphrase et de variation, à des thèmes grégoriens placés à la voix supérieure (selon une habitude déjà très répandue à la fin du XIVe siècle) et de la concevoir de telle façon qu'elle se plie désormais, avec la plus

grande souplesse, aux exigences de l'expression religieuse. Ceci est essentiellement l'affaire du génie et nul essai de démonstration rationnelle ne prévaudra jamais sur l'intuition d'une âme sensible pour établir comment a pu s'opérer cette transfiguration.

Ce que nous venons de dire suppose que Dunstable a bien connu l'art italien du XIVe siècle; plus encore, qu'il a vécu en Italie. Nous nous trouvons ici en présence d'un problème pour la solution duquel on manque de toute donnée biographique précise. Il faut donc procéder par voie de présomption pour arriver à se faire une conviction.

Nul doute qu'au moment de sa mort, en 1453, Dunstable n'ait été considéré, dans son pays, comme un homme célèbre. Sinon, comment s'expliquer qu'il ait été enterré dans la crypte de l'église Saint-Stephan, dans la cité de Londres, et qu'on lui ait consacré une épitaphe comme on n'en réserve ordinairement qu'aux individualités les plus marquantes? L'original de cette inscription funéraire a malheureusement péri, lors du grand incendie qui dévasta Londres au XVIIe siècle, mais Maclean a tenté de le reconstituer au moyen des différentes versions qui en avaient été conservées, et voici ce qu'on peut y lire sur le rôle musical du maître anglais :

. . . .

Hic vir erat tua laus, tua lux, tibi, musica, princeps,
Quique tuas dulces per mundum sparserat artes [1].

. . . .

Mais tout semble indiquer que ce n'a été là qu'une gloire assez tardive et qu'avant cela, Dunstable était, en fait, beaucoup plus connu et apprécié sur le continent que dans son propre pays. Les codices musicaux anglais du XVe siècle qui contiennent

(1) Cf. MACLEAN, *The Dunstable Inscription in London,* dans les SMB. DER I. M. G., XI, pp. 232 ss.; voir spécialement p. 247 (on y a imprimé par erreur *duas* au lieu de *tuas,* dans le 2e vers cité ci-dessus).

de sa musique sont extrêmement rares, et le plus important d'entre eux — l'*Old Hall manuscript* — ne renferme qu'une seule de ses compositions — le *Veni sancte spiritus* à 4 voix, son chef-d'œuvre — sans indication de nom d'auteur ([1]). En fait, l'immense majorité de sa production figure dans des manuscrits italiens ou de provenance italienne : codices de Bologne, de Modène et de Trente ([2]). Pourquoi cette méconnaissance en Angleterre et cette abondance de biens en Italie, si ce n'est parce que Dunstable a surtout vécu et produit dans ce dernier pays?

... *tuas dulces* PER MUNDUM *sparserat artes,*

dit l'épitaphe : « Il a répandu de par le monde ton art suave, ô Musique ». Que signifie cela, sinon qu'avant d'aller mourir en Angleterre, il a exercé son génie sur le continent? Et quoi de plus naturel que de penser que l'Italie, si accueillante à son œuvre, a été le principal terrain de ses prouesses ([3])?

M. Wooldridge (*Oxford History of Music,* II, p. 169) est également d'avis que Dunstable a surtout vécu en dehors de son pays et il en trouve une preuve dans le fait que son art n'y a exercé aucune influence, soit de son vivant, soit après sa mort.

La présence de Dunstable en Italie ne fait donc pas l'ombre d'un doute. Mais à quelle époque y a-t-il résidé? C'est là encore une question à laquelle il n'est pas aisé de répondre d'une façon précise. Nous inclinerions plutôt à croire qu'il ne convient pas

---

([1]) M. Davey (*John Dunstable,* dans le MUSICAL TIMES, 1904, pp. 712 et suiv.) croit pouvoir attribuer à la destruction des livres destinés au culte, sous la Réforme, la perte des œuvres de Dunstable en Angleterre. Nous donnons cette hypothèse pour ce qu'elle vaut.

([2]) Cf. le catalogue thématique des œuvres de Dunstable, dressé par Cecil Stainer, et publié dans les *SMB. der I. M. G.*, II, pp. 8 et suiv.

([3]) Dunstable n'est d'ailleurs pas le seul musicien anglais qui a laissé des traces de son activité en Italie au XVe siècle, à en juger d'après les nombreuses pièces d'auteurs britanniques que contiennent les manuscrits italiens, spécialement les codices de Trente, où l'on discerne, par ailleurs, — notamment dans certains détails terminologiques, — encore d'autres vestiges de l'influence anglaise.

de remonter trop haut et que l'on ne se trompera pas beaucoup, si l'on place ce séjour dans la période comprise entre 1425 et 1440, celle-là même durant laquelle Dufay a été au service de la chapelle pontificale. D'autre part, il ne nous semble pas qu'il faille, par le simple fait que Dunstable est mort vingt-et-un ans avant la mort du chanoine de Cambrai, en faire nécessairement l'aîné de ce dernier et fixer sa naissance, comme on l'a proposé, aux environs de 1375 (1) ou de 1380 (2). Nous croyons, au contraire, que les deux maîtres peuvent être considérés comme appartenant à peu de chose près à la même génération. L'étude des œuvres de Dunstable, d'après les publications en notation moderne et les incipits du catalogue thématique de Cecil Stainer (*SMB. der I. M. G.*, II, pp. 8 ss.), révèle, à cet égard, une particularité typique, qui n'a pas encore été signalée jusqu'à présent, à ce que nous sachions : la presque totalité d'entre elles est écrite en mesure ternaire simple *(tempus perfectum, prolatio minor)*; un très petit nombre l'est en mesure binaire *(tempus imperfectum, prolatio minor)*; aucune ne l'est en ternaire composé *(tempus imperfectum, prolatio major)*, ce qui signifie, en fait, une rupture complète avec la tradition de l'*ars nova* franco-italien du XIVe siècle et du début du XVe, basée en majeure partie sur l'emploi du *tempus imperfectum, prolatio major* ($^6/_4$), encore cher à Dufay dans ses compositions de prime jeunesse (3). Il en résulte que ce qui nous est connu

(1) Thèse de M. Lederer, combattue par M. F. Ludwig, comme ne reposant pas sur des bases suffisantes, dans les *SMB. der I. M. G.*, VIII, p. 635.

(2) Cf. H. Davey, *John Dunstable* (Musical Times, 1904, pp. 712 et suiv.).

(3) Le *tempus imperfectum, prolatio major* est le rythme dominant dans tous les grands manuscrits du début du XVe siècle : Chantilly, 1047, Strasbourg, 222 C 22, etc. Il en est de même dans le manuscrit anglais d'*Old Hall*, à en juger d'après les incipits du catalogue thématique dressé par M. Barclay Squire (*SMB. der I. M. G.*, II, pp. 356 et suiv.), ce qui tendrait à en faire reculer quelque peu la date, si l'on ne pouvait admettre, dans ce cas particulier, un retard provenant de ce que la plus grande partie des musiciens anglais représentés dans ce codex se sont inspirés de la manière française à un moment où elle commençait déjà à être périmée dans son pays d'origine, et en ont prolongé l'écho pendant quelques lustres encore, en dehors du continent. Il ne faut pas perdre de vue que la période qui nous intéresse

de l'œuvre de Dunstable appartient, selon toutes probabilités, au deuxième quart du XVe siècle, c'est-à-dire à une époque où Dufay s'était déjà révélé par un nombre considérable de productions maîtresses. Si l'on met en présence deux œuvres capitales comme le *Veni sancte spiritus* à 4 voix du maître anglais et le *Nuper rosarum* à 4 voix du chanoine de Cambrai, qui oserait affirmer que la composition de la première a précédé celle de la seconde? Celle-ci date, comme nous le savons, de 1436 : elle fait entrer en jeu un double ténor en canon libre et utilise, dans son cantus, un style de variation absolument analogue à celui qu'emploie Dunstable dans son *Veni sancte*. Il s'agit donc de deux pièces dont la technique est étroitement apparentée, encore qu'elles ne se ressemblent en rien sous le rapport de l'expression et de l'effet général. Coïncidence plus frappante encore : ces deux motets se rencontrent exactement dans les mêmes manuscrits : Modène, A. X. 1. 11 et Trente, 92. Quel indice plus évident de contemporanéité peut-on trouver que celui-là? Nul doute, après cela, que Dunstable n'ait travaillé en Italie dans le temps même que Dufay s'y trouvait. Quant à la priorité de l'un sur l'autre, nous ne voyons guère le moyen de l'établir par des moyens décisifs. Il semble plus vraisemblable qu'en raison du parallélisme de leur existence et à la faveur de

---

est celle de la Guerre de Cent ans, et que l'occupation persistante d'une grande partie de la France par l'Angleterre, après la bataille d'Azincourt (1415), n'a pas été sans influencer les musiciens anglais à la solde des princes britanniques résidant sur le continent : de là sans doute le caractère français plus ou moins attardé qu'offrent la plupart des compositions du codex d'Old Hall.

Nous sommes d'accord en principe avec M. Wooldridge (*Oxf. Hist. of Music*, II, p. 168), lorsqu'il conclut à l'existence de deux branches de l'école anglaise, au XVe siècle : l'une établie hors d'Angleterre (Dunstable. etc.) et représentée presque exclusivement par des manuscrits étrangers à ce pays; l'autre, représentée par des manuscrits locaux (Selden, Old Hall, etc.), et perpétuant sur place la tradition nationale. Nous croyons cependant que la seconde n'est nullement indemne d'influences françaises, et que l'autre a son principal centre d'action en Italie plutôt qu'en France : en d'autres termes, nous n'admettons l'hypothèse de M. Wooldridge que moyennant un double déplacement vers l'est — ou plus exactement vers le sud-est — des facteurs déterminants.

certains rapprochements locaux, ces deux génies ont subi, en fait, une action réciproque, et que, l'émulation aidant, ils ont réalisé plus et mieux, dans l'ordre du progrès, que s'ils avaient été abandonnés à leurs propres forces (1).

Restent les témoignages de Martin le Franc et de Tinctoris. Le premier est un poète dont les affirmations ne sont rien moins que précises. Aussi bien, ce qu'il dit peut parfaitement se concilier avec notre point de vue. Il est certain, en effet, que Dunstable a eu une influence sur Dufay. Le tout est de déterminer en quoi elle a pu consister. L'auteur du *Champion des Dames* ne se prononce pas à ce sujet. Dufay et Binchois ont, dit-il, « pris de la contenance anglaise et suivi Dunstable ». Cela est parfaitement vague et il ne résulte pas forcément du contexte que la « nouvelle pratique de faire *frisque concordance* » se confond, dans la pensée de Martin le Franc, avec la « contenance anglaise ». L'innovation principale de Dunstable est, en fait, d'ordre mélodique plutôt qu'harmonique, et Dufay n'a pas attendu le deuxième quart du XVe siècle pour faire faire des pas de géant au principe de la concordance des voix encore si mal réglé dans la période précédente. La « nouvelle pratique » est donc en grande partie son œuvre ainsi que celle de Binchois. Quant à la « contenance anglaise », elle semble plutôt devoir s'appliquer à cet art à la fois très subtil et très spontané grâce auquel le maître anglais parvient à figurer la mélodie, tout en l'imprégnant d'un parfum lyrique plein de séduction. Que Dufay ait trouvé, dans ces arabesques musicales, des modèles dignes d'être suivis, il n'y a aucun doute sur ce point. Dunstable a donc été pour lui un professeur de suavité mélodique et de fin mysticisme. Mais le chanoine de Cambrai était une nature trop originale pour ne pas apercevoir ce qu'il y avait d'essentiellement individuel dans la manière de Dunstable : de là un effort aussi constant qu'efficace pour n'en retenir que ce qui

(1) Cf., au XVIIIe siècle, le cas d'Haydn et de Mozart faisant fructifier leur génie respectif par l'effet d'une influence mutuelle analogue.

convenait le mieux à l'expression de sa propre individualité. Rares sont, en effet, les œuvres de Dufay dans lesquelles on perçoit un écho direct de la sensibilité personnelle du grand Anglais. Cette constatation est d'autant plus significative que Dunstable a eu, en fait, parmi les musiciens belges du temps représentés dans les codices italiens, des disciples beaucoup plus respectueux, qui lui ont emprunté, non seulement son écriture, mais jusqu'à cette atmosphère de gravité tendre et suave qui caractérise ses meilleures œuvres (1).

Tinctoris n'est pas beaucoup plus précis que Martin le Franc. Il se contente d'affirmer (2) que les progrès réalisés par la musique de son temps ont leur source « chez les musiciens anglais qui avaient pour chef Dunstable »; il résulte toutefois du contexte qu'il n'entend pas établir par là une primauté absolue en faveur de ce dernier, Dufay et Binchois ayant, de son propre aveu, joué, à la même époque, un rôle parallèle au sien. Ceci nous est confirmé par le *Prologus* de 1477 (3), où les trois maîtres sont mis sur le même pied, en tant qu'initiateurs de « l'art divin » par lequel se sont illustrés les artistes de la génération suivante. En somme, Tinctoris se borne à déclarer cette vérité évidente que les trois grandes figures de la première moitié du XVe siècle sont Dunstable, Dufay et Binchois; et s'il semble accorder aux musiciens anglais, en tant que collectivité, un rôle quelque peu supérieur à celui qu'ils ont joué en fait, sans doute convient-il d'attribuer cette erreur de proportion à la circonstance qu'il écrivait à une époque où le souvenir précis de la réalité s'était déjà quelque peu effacé (4).

---

(1) Voir, entre autres, les charmants motets *O flos flagrans* (DENKM., VII, p. 102) de J. Brasart, de Liége, chantre pontifical en 1431-1432, et *O quam mirabilis* (IBID., p. 215) de Johannes Sarto ou Dussart, maître de chant de la cathédrale de Cambrai, de 1458 à 1464. (Cf. CH. VAN DEN BORREN, *The Genius of Dunstable*, p. 84.)

(2) Dans le *Prohemium* du *Proportionale.*

(3) *Liber de arte contrapuncti.*

(4) Nous sommes, en cela, complètement d'accord avec M. F. Ludwig. Cet auteur a aussi très bien vu que les attaches de Dunstable avec l'art continental français de la fin du XIVe siècle et du début du XVe sont plus nombreuses qu'on ne pourrait le croire à première vue. (Cf. *Zeitschr. der I. M. G*, VII, p. 411).

Parmi les contemporains de la jeunesse de Dufay dont de nombreuses compositions ont été conservées, principalement dans les codices de Bologne, 37 et d'Oxford, 213, il faut citer J. de Lymburgia (1), Hugo de Lantins et Arnold de Lantins, ce dernier, chantre pontifical en même temps que Dufay. Le nombre de leurs œuvres publiées en notation moderne est trop restreint pour que l'on puisse se faire une idée précise de leur apport. A en juger d'après celles que l'on trouve dans Stainer (2), Wolf (3) et les *Denkm.* autr. (4), ils paraissent avoir vécu à l'ombre de Dufay et suivi son sillage sans tenter de l'égaler ou de le surpasser par des innovations de leur cru. Si intéressante au point de vue harmonique que soit une pièce comme le rondeau à $^6/_4$ *Hélas, emy madame* d'Arnold de Lantins, elle ne nous apprend en ce qui concerne l'usage des altérations, rien que nous ne sachions déjà par l'analyse de certains morceaux de Dufay ou de l'extraordinaire *Bonté bialté* de Césaris. De même, le petit chef-d'œuvre de grâce fraîche et naïve qu'est *A ma damme playsante et belle* d'Hugo de Lantins n'est, en sa technique imitative si serrée, qu'une application particulièrement heureuse de principes que nous connaissons déjà.

Parmi les collègues de Dufay à la chapelle papale, dont on n'a conservé qu'un nombre limité de compositions, Guillermus Malbecque paraît assez insignifiant, si l'on en juge d'après son rondeau *Ma volenté* (Stainer, p. 179); par contre, Pierre Fontaine semble avoir quelque tendance à sortir de l'ornière, comme on peut le voir par le mélancolique rondeau *J'ayme*

---

(1) Il est peut-être aventuré de ranger ce musicien parmi les maîtres allemands, comme l'ont fait MM. Adler et Koller (*Denkm.*, VII, p. XXXIII). Il pourrait, en effet, être originaire, soit de la petite ville de Limbourg, près de Verviers, soit de l'ancien comté de Limbourg (Limbourg belge et Limbourg hollandais actuels), tout aussi bien, et même avec plus de probabilité, que de la ville allemande de Limbourg-sur-Lahn.

(2) *A ma damme,* d'Hugo de Lantins (p. 174).

(3) *Gesch. der Mens.-Not.*, vol. II et III : n° 35 : *Salve salus,* de J. de Lymburgia; n° 32 : *Helas, emy madame,* d'A. de Lantins.

(4) Vol. VII, p. 213, *Ave mater,* de J. de Lymburgia.

bien celui qui s'en va (1), dont le ténor, expressément destiné à la trompette (2), descend à deux reprises jusqu'au *ré* grave et se caractérise par une marche mélodique à la fois très sinueuse et très naturelle. La pièce *De bien amer*, du même auteur (3), a un soprano qui monte à deux reprises jusqu'au *fa* et, à cette même voix, deux *mi* bémol expressément marqués, bien qu'aucune des trois parties n'ait une armature à la clef. Pierre Fontaine a, comme on voit, des velléités d'audace et de libération, insuffisantes toutefois pour qu'on puisse le considérer comme ayant eu une action quelconque sur le mouvement musical de son siècle.

Faut-il compter parmi les musiciens de la génération de Dufay : Tapissier, Carmen et Césaris, ces trois musiciens qui « esbahirent tout Paris », au témoignage de Martin le Franc, et dont la renommée ne fut éclipsée, dans la suite, que par celle de Dufay et de Binchois ? Il est assez difficile de se prononcer à cet égard, en l'absence de tout renseignement biographique relatif à ces auteurs, uniquement connus par le *Champion des Dames* et par un nombre très limité de compositions qui se trouvent dans des manuscrits de l'époque, à savoir Bologne, 37, Oxford, 213, et la partie la plus récente de Florence, Panciat., 26 et de Strasbourg, 222, C, 22. L'époque de la rédaction de ces diverses copies fait présumer qu'il s'agit d'œuvres appartenant au deuxième quart du XVe siècle. Le *Champion des Dames* n'établit d'ailleurs aucune antériorité au profit de Tapissier, Carmen et Césaris : l'expression *na pas long temps,* dont se sert le poète pour rappeler les prouesses parisiennes de ces trois musiciens, doit sans doute se rapporter aux environs de 1435. Mais

(1) Escorial, V. III. 24, fol. 49*b* (en notation moderne dans P. Aubry, *Iter Hispanicum,* II, SMB. der I. M. G., VIII, p. 527; le cantus doit être lu une octave plus bas).

(2) Le manuscrit dit : *Contra Tenor Trompette* : étant donnée la tessiture de cette voix, le mot trompette doit être pris dans son sens général de *tuba,* l'instrument interprète étant, dans l'espèce, un trombone.

(3) Wolf, *Gesch. der Mens.-Not.*, II, III, n° 33.

il semble qu'en opposant à leur façon de chanter la « nouvelle pratique » de Dufay et de Binchois, il ait voulu indiquer qu'ils représentaient une tendance plus ancienne, plus traditionnelle. La pièce de Césaris, *Bonté bialté*, que nous avons étudiée plus haut ([1]), est, à n'en pas douter, très avancée en ce qui regarde l'usage des altérations chromatiques, mais elle est totalement étrangère, pour le surplus, à l'harmonie faux-bourdonesque et à la mélodie figurative des Dunstable, des Dufay et des Binchois : elle rappelle, au contraire, en la perfectionnant, la manière française du XIVe siècle, issue de l'organum et du motet. Le rondeau *Mon seul voloir*, du même Césaris, dont l'original figure dans Oxford, 213, fol. 122*a* ([2]), offre aussi des traits plus ou moins archaïques, sous les espèces d'un ténor-basse en longues notes, qui a toutes les apparences d'une cantilène empruntée à un répertoire préexistant. D'autre part, le rythme est en ternaire composé, comme dans *Bonté bialté;* par contre, les cadences témoignent de l'influence évidente du faux-bourdon. Quant à la mélodie des deux voix supérieures concertantes, elle a une allure générale qui ne diffère pas essentiellement de ce que l'on peut observer dans les rondeaux de jeunesse de Dufay. Mais, — et ceci est un nouveau trait d'archaïsme, — ces deux cantus écrits en clef d'alto sont pourvus chacun d'un texte différent, en sorte que la pièce *Mon seul voloir* constitue, en fait, un *double rondeau* ([3]). Cette dualité de texte et la façon de concevoir le ténor la rapprochent fortement de l'ancien motet et, par conséquent, de la pure tradition française. L'œuvre est, au demeurant, d'excellente qualité musicale et contribue, au même titre que *Bonté bialté*, à faire comprendre pourquoi Césaris était, au temps de Martin le Franc,

---

(1) Cf. pp. 286 et suiv.

(2) En notation moderne dans Stainer, p. 96. — Cf. aussi l'essai d'interprétation vocale-instrumentale de Quittard, dans la revue SIM. du 15 octobre 1908, p. 1055.
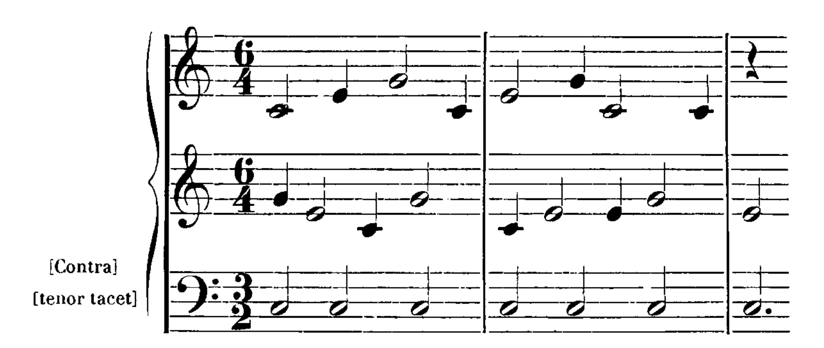
(3) Les deux *cantus* chantent, chacun pour son compte, un rondeau tout entier : le sens général de ces deux pièces de vers est d'ailleurs analogue.

un artiste particulièrement bien coté. Nous connaissons encore une troisième pièce de cet auteur, *Si vos saviés*, qui figurait au fol. 87 du ms. de Strasbourg, et que nous a conservée une copie de Coussemaker. On la retrouve, sous le nom de Passet, dans le codex 37 du *Liceo Musicale* de Bologne, fol. 243 (n° 268), où elle a 3 voix, tandis qu'elle n'en a que 2 dans Strasbourg. La mise en partition de la version strasbourgeoise ne nous a apporté aucune révélation. Aussi bien, l'absence de la troisième voix et le doute qui plane sur la légitimité de l'attribution à Césaris nous permettent de ne point insister sur ce petit morceau d'ailleurs assez insignifiant.

De Johannes Tapissier, le codex 213 d'Oxford renferme un motet à 4 voix, *Eya dulcis — Vale placens* (1), qui se rattache entièrement à la tradition de l'*ars nova* français du XIVe siècle. C'est un hymne double à la Vierge chanté par deux altos (clef d'*ut* 2e ligne), qu'accompagne, sans solution de continuité, un contraténor instrumental, le tout reposant sur un ténor en notes longues, mesuré suivant les méthodes anciennes. En conformité avec le goût des premières années du XVe siècle, l'auteur recherche et réalise, non sans adresse, des complications rythmiques de tout genre. La texture harmonique, en progrès évident sur celle du siècle précédent, tend de plus en plus vers l'euphonie, encore qu'elle soit souvent gauche, rigide et d'un coloris plutôt grisaillant. La mélodie manque encore de cette mobilité et de cette souplesse expressive qu'elle acquerra sous l'influence de Dunstable et de Dufay. Bref, on se trouve en présence d'un art de transition, en comparaison duquel les œuvres les plus archaïques de Dufay apparaissent comme d'éclatantes innovations. L'intervention des instruments ne se borne pas au ténor et au contraténor ; elle intéresse également les deux autres voix qui comportent un prélude et des interludes purement instrumentaux. Deux de ces derniers apportent une nou-

(1) Fol. 139*b*. — En notation moderne dans Stainer, p. 187.

velle contribution au « style de tuba », comme on peut le voir par cet exemple :



Le motet à 4 voix de Johannes Carmen en l'honneur de saint Nicolas, évêque de Myre, *Pontifici decori speculi* (Oxf., 213, fol. 26*b*) ([1]), offre exactement les mêmes traits de transition, bien que sa facture le rattache plutôt à la *caccia* italienne qu'au motet proprement dit. Deux voix supérieures vocales-instrumentales, formant entre elles un canon à l'unisson, sont soutenues par un contraténor et un ténor composé après coup. Le processus de composition est donc l'inverse de celui que nous avons observé dans la pièce de Tapissier. Mais le résultat est analogue, parce que les procédés de combinaison des voix entre elles se ressemblent. Les dissonances sont cependant un peu plus nombreuses chez Carmen : elles font penser, dans une certaine mesure, à celles que l'on rencontre dans les œuvres de jeunesse de Dufay et qui proviennent en majeure partie de l'emploi renforcé des notes de passage; mais elles n'ont point ici ce mordant et cette spontanéité légère qui les caractérisent chez notre maître; tout au plus contribuent-elles à émailler de quelques pointes acides la grisaille monotone qu'offre l'ensemble du motet.

En résumé, le nombre très restreint des pièces de Tapissier, Carmen et Césaris qu'il nous a été possible d'étudier suffit

---

([1]) En notation moderne dans Stainer, p. 88.

pour se convaincre que Martin le Franc ne s'abusait point, lorsqu'il attribuait un mérite exceptionnel à ce trio de musiciens; que, d'autre part, il jugeait bien, lorsqu'il les classait, en regard de Dufay, Binchois et Dunstable, comme les représentants d'une pratique moins neuve. Celle-ci n'est autre, en réalité, que la tradition française de Philippe de Vitry et de Guillaume de Machault, poursuivie et perfectionnée par des maîtres de valeur, certes, mais d'une envergure insuffisante pour lui faire faire un pas décisif vers l'avenir.

L'activité musicale de Tapissier, Carmen et Césaris semble, comme nous l'avons dit, n'avoir guère été antérieure à celle de Dufay, Binchois et Dunstable. Si l'on remonte un peu plus haut, on rencontre deux musiciens qui travaillaient à Cambrai aux environs de 1420 et que l'on peut, en raison de ce fait, considérer comme plus âgés que notre maître : Nicolas Grenon et Reginald Libert (1). Grenon dirigea l'école de chant de la cathédrale de Cambrai de 1421 à 1424 et fut engagé comme *magister puerorum* à la chapelle pontificale en 1425. La seule de ses compositions qui ait été rendue accessible par la transcription en notation moderne, est une petite pièce française à 3 voix : *Je suy défait se vous ne me refaites*, dont l'original figure dans Oxford, 213, fol. 31*b* (2), et qui frappe par le charme exquis de sa mélodie et l'extrême euphonie de ses combinaisons harmoniques, due en grande partie au mouvement contraire des voix extrêmes : rien de particulièrement original, mais une perfection de forme peu commune pour l'époque et, sous le rapport expressif, une sensibilité très fine qui fait penser à Binchois. L'œuvre est-elle antérieure aux débuts de Dufay? Nous avons peine à le croire. Quoi qu'il en soit, le seul fait de sa grâce mélodique et de sa délicieuse consonance suffit à classer son

---

(1) Cf. p. 33 s.

(2) En notation moderne dans Stainer, p. 162. — Cf. aussi la version de Riemann, dans *Hausmusik*, III, p. 18. L'interprétation canonique (canon rétrograde) qu'en donne cet auteur nous paraît être de la pure fantaisie.

auteur parmi les meilleurs musiciens du premier quart du XVe siècle.

Si Reginaldus Liebert se confond réellement — comme on peut le croire — avec ce Mr Reginaldus, qui était directeur du chœur de la cathédrale de Cambrai, en 1424, on peut dire que le chapitre cambrésien avait choisi un digne successeur à Nicolas Grenon, en la personne de ce musicien habile autant qu'audacieux. Le seul morceau profane que nous connaissions de lui, grâce à la transcription qu'en a faite Stainer (p. 176), d'après le codex d'Oxford, 213 (fol. 76*a*) (1), est un rondeau de caractère mélancolique (*Mourir me voy*) (2), qui peut rivaliser avec les meilleures pièces de Dufay et de Binchois, en ce qui regarde la beauté de l'expression. On ne peut dire, toutefois, qu'elle nous apporte des éléments de nouveauté sur le terrain de la technique. Quant à sa date, elle n'est pas plus déterminable que celle de la jolie pièce de Grenon : on peut donc tout aussi bien se l'imaginer comme conçue sous l'action de Dufay, que comme ayant, à l'inverse, influencé ce dernier. La même question se pose au sujet de cette très curieuse messe de Reginaldus Liebert, qui figure dans la partie la plus ancienne du codex 92 de Trente et qui constitue le premier exemple connu d'ordinaire accompagné de son propre (*Missa votiva de S. Maria*), le tout en style polyphonique (3). Cette œuvre serait d'une importance capitale au point de vue historique, s'il s'y manifestait la moindre intention d'unité. Mais tel n'est pas le cas, l'auteur s'étant contenté, dans chacune des nombreuses parties qui forment l'ensemble, de paraphraser au supérius les motifs grégoriens qui leur appartiennent dans la liturgie monodique

(1) On trouve aussi ce morceau dans Trente, 87, fol. 87*b*-88*a* (n° 55 du cat. thém.). En notation moderne dans les *Denkm.* autr., XI, 1, p. 90.

(2) Cf. aussi la version de Riemann, critiquable à plus d'un égard, dans *Hausmusik*, I, p. 11.

(3) En notation moderne dans les *Denkm.* autr., XXVII, 1, pp. 1 et suiv. — M. Ficker a fait une analyse détaillée de cette messe dans son étude *Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen* (Beiheft VII des DENKM., pp. 5 et suiv.).

et d'harmoniser le cantus suivant les procédés du faux-bourdon, combinés avec la nouvelle manière harmonique issue du perfectionnement de l'ancien *discantus*. Point de nouveauté donc de ce côté ; mais, en revanche, une application exceptionnellement étendue du principe de la figuration de thèmes donnés à la voix supérieure ; de plus, d'intéressants détails de facture, spécialement en ce qui concerne les altérations expressément marquées et l'usage occasionnel de notes sortant des limites de l'échelle musicale ordinaire (1). Il n'en faut pas plus pour accorder à l'auteur de cette messe un don d'initiative qui le met en fort bonne posture parmi les musiciens de l'époque. Mais encore une fois, cette initiative s'est-elle ou non manifestée antérieurement à la grande activité réformatrice de Dufay ? C'est ce que l'on ne saurait dire. En tous cas, il suffit que Grenon et Liebert aient produit ce que nous savons, pour que l'on soit surabondamment convaincu des capacités de ceux qui dirigeaient la maîtrise de Cambrai aux environs de 1420 et de l'excellence de l'enseignement dont on pouvait y bénéficier durant le premier quart du XVe siècle.

La période comprise entre la mort de Machault (vers 1372) et 1420 environ est mal connue, en raison de l'absence relative de mises en partitions modernes d'œuvres polyphoniques appartenant à cette époque. Pour autant que l'on peut juger d'après le petit nombre de celles qui nous ont été rendues accessibles, ce demi-siècle s'offre sous l'aspect d'une période de transition et d'attente, au cours de laquelle l'art musical tend progressivement à s'internationaliser. Il en résulte tout d'abord un certain malaise, les musiciens ne sachant pas très bien comment s'orienter dans ce chaos, que vient encore compliquer un système de notation variable à l'excès, selon le temps et le lieu. Le premier grand contact international qui se produit est celui de la France et de l'Italie. L'*ars nova* français et l'*ars nova* italien, si différents dans le principe, se combinent et s'interpénètrent réciproque-

(1) Cf. les deux *fa* du soprano, dans le *Credo*, mes. 85 et 164.

ment, à partir du dernier quart du XIVe siècle, au grand détriment de la musique italienne, qui ne tarde pas à se tarir, voire à abandonner presque complètement la partie pendant près d'un siècle (1). L'entrée en scène des Néerlandais (Belges), venant à la rescousse des Français, vers les dernières années du XIVe siècle, contribue pour une part à précipiter cette décadence. Seule l'intervention mystérieuse des Anglais continentaux, représentés par Dunstable et ses disciples, empêche que toute trace ne disparaisse de ce lyrisme italien du *Trecento,* dont ils ont, en somme, recueilli et communiqué l'héritage à leurs émules franco-belges. Quand cette intervention anglaise a-t-elle commencé à se produire? Selon toutes probabilités, pas avant 1420-1425; en d'autres termes, pas avant que Dufay n'eût déjà reçu le plus clair de sa formation esthétique. La phase initiale de cette dernière semble donc devoir se rattacher, avant tout, à la tradition française, telle qu'elle était enseignée à l'école de chant de Cambrai. Plus tard, et dès son entrée à la chapelle pontificale, notre maître doit sans aucun doute avoir subi des influences italiennes; mais celles-ci ne paraissent avoir réellement fructifié en lui qu'à une époque plus tardive encore, par l'intermédiaire de Dunstable.

Afin de nous rendre un compte aussi exact que possible de la portée des innovations de Dufay, il convient que nous examinions brièvement quelques pièces caractéristiques appartenant aux confins du XIVe et du XVe siècle. A cet égard, un codex comme le ms. 1047 du Musée Condé à Chantilly serait des plus intéressants à étudier en détail, car le répertoire considérable qu'il renferme est l'image même de cette interpénétration de l'*ars nova* français et de l'*ars nova* italien à laquelle nous faisions

---

(1) Le XVe siècle est, jusqu'à l'apparition de la *frottola,* une véritable époque de sécheresse pour la musique italienne. — De même, la notation italienne ne tarde pas, vers le même temps, à céder le pas à la notation française, plus claire et plus méthodique.

allusion il y a un instant ([1]). Malheureusement, les fragments qui en ont été publiés jusqu'à présent en notation moderne ont été choisis, en majeure partie, avec la préoccupation de montrer ce que les musiciens du temps ont réalisé de plus extraordinaire sur le terrain de l'expression graphique. C'est là, certes, un point de vue nullement négligeable en soi, étant donné que l'élément « discipline » joue, dans l'évolution musicale, un rôle que l'on aurait tort de sous-évaluer. Mais il n'en est pas moins vrai que la spontanéité de l'artiste créateur est soumise, dans les pièces de ce genre, à des restrictions qui les rejettent quelque peu à l'arrière-plan, lorsqu'il s'agit de les apprécier sous l'angle de la sensibilité et de l'esthétique proprement dite. Des œuvres comme *Dieu gart*, de Guido ([2]), ou *Se Galaas*, de Jean Cunelier (ou plus probablement *Cuvelier*, comme le propose M. F. Ludwig) ([3]), sont peut-être très attachantes en ce qui regarde le raffinement du rythme et la manière dont il s'exprime dans la notation; elles marquent, d'autre part, un progrès évident sur la technique harmonique d'un Philippe de Vitry ou d'un Guillaume de Machault; mais elles sont, à tout prendre, l'indice d'un état d'esprit trop exceptionnel, pour qu'on ne soit pas amené à les placer en marge de l'évolution plutôt que dans le courant général qui entraîne celle-ci dans le sens de l'avenir. On peut en dire à peu près autant de la *rode* canonique de Baude Cordier de Reims, qui figure dans le même codex et dont la « notation circulaire » offre un aspect si surprenant ([4]). Il s'agit, dans l'espèce, d'une *caccia* française avec canon à l'unisson des deux voix supérieures, soutenu par

---

([1]) Cf. J. Wolf, *Gesch. der Mens.-Not.*, I, pp. 328 et suiv., pour la description de ce codex.

([2]) Idem, II et III, n° 64.

([3]) Idem, II et III, n° 65.

([4]) Cf. sa reproduction en fac-similé et sa transcription en notation moderne dans P. Aubry, *Les plus anciens monuments de la musique française*. Paris, Welter, 1905, pl. XXII, et transcription, pp. 21 et suiv. — Riemann en donne aussi une transcription dans son *Handb.*, I, 2, p. 352.

une troisième voix ajoutée après coup : rien ne différencie cette petite pièce de la *caccia* italienne, sinon qu'elle manifeste un progrès évident sur cette dernière, par l'aisance de ses combinaisons harmoniques. Pour le surplus, les commentaires verbaux dont elle est accompagnée ne trahissent autre chose qu'une pensée de virtuosité et d' « amusement ». Le musicien rémois qui en est l'auteur se révèle sous un jour plus sérieux dans son rondeau *Belle bonne sage,* qui se trouve dans le même manuscrit. Bien que la présentation en soit aussi très fantaisiste, — sa notation est en forme de cœur, — on est en présence, cette fois, d'une composition assez simple et d'une expression absolument spontanée. Nous ne la connaissons que par la version qu'en a donnée Riemann d'après un fac-similé de Pierre Aubry (1). Quelles que soient les réserves que l'on puisse faire au sujet de l'interprétation tonale à laquelle le transcripteur l'a soumise, il n'en reste pas moins que ce petit morceau offre un intérêt historique évident, parce que, s'il date réellement, comme nous le pensons, des environs de 1400, on peut le considérer comme le prototype déjà parfait du rondeau vocal-instrumental de Dufay et de Binchois. Son début comportant des entrées imitatives à l'unisson pour les deux voix les plus graves, à la quinte pour le cantus; ses dissonances adroitement amenées par des appoggiatures et des notes de passage; ses marches mélodiques si simples et si gracieuses, ses charmants *moduli* instrumentaux, son ton général, qui reste tout entier de bonhomie naïve et légère, en dépit des complications rythmiques : tout cela reparaît tel quel dans les petites pièces profanes de Dufay et de Binchois, et il semble bien que ces maîtres ont dû trouver, dans ce genre, dès le début de leur carrière, nombre de modèles tout faits, dont le rondeau de Baude Cordier n'est qu'un exemple isolé.

---

(1) Cf. *Handb.*, I, 2, p. 354. — Cf. aussi la transcription pour l'usage pratique, dans *Hausmusik,* I, p. 10, dans laquelle la voix la plus grave a été arbitrairement baissée d'une octave.

Un musicien italien, dont l'activité se place également dans les premières années du XV[e] siècle, nous a laissé quelques compositions fort caractéristiques qui dénotent une nature hardie et originale : nous voulons parler de Nicolas Zacharias, lequel se confond probablement avec l'artiste du même nom, originaire de Brindisi, qui fit partie de la chapelle papale de 1420 à 1423 (¹). Son œuvre la plus connue est sa pièce descriptive *Cacciando per gustar*, dans laquelle il a tenté d'évoquer, sous la forme d'une *caccia* à 3 voix, le tableau d'un marché italien avec les cris des marchands et les débats pittoresques entre acheteurs et vendeurs (²). L'intérêt de ce morceau gît surtout dans le fait qu'il est l'aboutissement d'un genre cultivé par les musiciens toscans du XIV[e] siècle et dont la tradition se perdra complètement par la suite (³). Toutefois, l'ampleur de ses développements, son rythme uniformément binaire, la saveur quasi populaire de sa mélodie et ses consonances exclusives de tout raffinement harmonique tranchent vivement sur les *caccie* des prédécesseurs de Zacharias et nous avertissent que nous sommes entrés dans une ère nouvelle; cet aboutissement est donc, en même temps, le signal d'un recommencement. Mais comme celui-ci se produit, en ordre principal, dans des genres profanes ou religieux de portée moins exceptionnelle, il y a tout lieu de considérer la pièce de Zacharias comme n'ayant eu aucune action réelle sur le mouvement général, — qu'elle suit plutôt qu'elle ne le précède, — et cela malgré ou peut-être plus exactement à cause de son originalité même.

Deux autres compositions de Zacharias rendues accessibles par des mises en partition modernes : *Sol mi traffigge* (⁴) est

---

(¹) Cf. HABERL, *Dufay*, pp. 57 et suiv. et 65.

(²) En notation moderne dans J. WOLF, *Florenz in der Musikgeschichte des XIV. Jahrhunderts*, dans SMB. DER I. M. G., III, p. 618.

(³) Pour renaître plus tard dans la *frottola*, dans le madrigal dramatique et dans l'*opera buffa*, genres dont la *caccia* de Zacharias contient en germe plus d'un élément.

(⁴) Cf. WOLF, *Gesch. der Mens.-Not.*. II et III, nº 63.

une ballade italienne à 3 voix, qui se différencie à peine des pièces du genre de Landino et de ses contemporains; sans doute, s'agit-il d'une œuvre de jeunesse. L'autre, *Sumite* (1), est une ballade latine à 3 voix, de caractère humoristique, dans laquelle il ne faut voir autre chose qu'un amusement de musicien désireux de faire montre de son adresse à rendre, au moyen de la notation, les plus infimes subtilités du rythme; d'apparence presque incohérente, à force de complication, cette œuvre offre néanmoins ce trait bien caractéristique pour l'époque, de réaliser un équilibre harmonique parfait, en dépit de la fantaisie débridée à laquelle est soumise la marche mélodique et rythmique des parties. Voici donc, derechef, une de ces compositions hors cadre, sortes d'excroissances comme on en rencontre souvent aux confins du XIV[e] et du XV[e] siècle et dont la portée historique gît moins en elles-mêmes que dans la réaction vers la simplicité qu'elles ont provoquée. Sans doute Dufay, entrant en contact avec ces « coupages de cheveux en quatre », a-t-il été l'un des premiers à réagir contre eux, tout en profitant de ce qu'ils pouvaient avoir d'utile pour son propre perfectionnement.

Une autre individualité marquante appartenant à la génération immédiatement antérieure à celle de notre maître, est ce Ciconia, originaire de Liége (2), qui semble avoir vécu principalement à Padoue, où il possédait un canonicat. Un nombre assez considérable de ses œuvres nous ont été conservées. De plus, il est l'auteur d'un traité, la *Nova Musica,* daté de 1411, dans lequel on voit se refléter principalement les progrès qu'avait accomplis, de son temps, la doctrine mensurale (3). M. J. Wolf place son activité au cours de la période qui s'étend de 1400 à 1420

---

(1) Cf. J. Wolf, *Gesch. der Mens.-Not.*, II et III, n° 70.

(2) L'hypothèse de Riemann (*Handb.*, II, 1, p. 111) selon laquelle l'épithète *de Leodio,* par laquelle il se qualifie lui-même, pourrait signifier « de Lodi », ne tient pas debout.

(3) Cf. J. Wolf, *Der niederländische Einfluss in der mehrst. gemess. Musik bis zum Jahr 1480,* dans le Tijdschr. der Vereen. v. Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Deel VI (1900, pp. 197 et suiv.)

environ ([1]). A en juger d'après le catalogue thématique de ses œuvres dressé par cet auteur ([2]), Ciconia cultive un peu tous les genres : fragments de messe, motet latin religieux ou profane, chants italiens ou français en contrepoint. On est frappé par la variété rythmique de ces morceaux, tantôt écrits en ternaire composé, tantôt en ternaire simple ou en binaire. L'écriture à 4 voix est fréquente et d'un maniement aisé. L'examen des incipits du catalogue thématique révèle, en somme, un musicien expert, chez qui l'on voit se combiner entre elles, sous une forme évoluée, la tradition de l'*ars nova* français et celle de l'*ars nova* italien.

Le nombre de morceaux actuellement publiés du chanoine de Padoue est malheureusement trop restreint pour qu'on puisse se faire une idée précise des diverses faces de son talent. Celui d'entre eux qui semblait être le plus représentatif de son esprit progressiste, l'intéressant motet à 3 voix : *O anima Christi* ([3]), paraît bien lui avoir été attribué à tort par M. J. Wolf, comme l'a fort justement signalé M. F. Ludwig ([4]), en sorte que les conclusions basées par H. Riemann sur cette paternité plus que douteuse (*Handb.*, II, 1, pp. 109 ss.) peuvent être considérées comme portant à faux.

Il en est autrement du canon à 3 voix *Quod jactatur*, dont l'original figure dans le codex L. 568 de la Bibliothèque d'Este, à Modène, et dont M. Wolf reproduit l'unique voix notée dans son étude : *Der niederl. Einfluss...* parue dans le *Tijdschr. der Vereen. v. N. N. Muziekg.* (VI, pp. 197 ss.). La réalisation et la mise en partition de cette pièce montrent qu'on se trouve en présence d'une œuvre singulièrement hardie

---

([1]) Article cité dans la note précédente.

([2]) Supplément au *Deel VI* de la TIJDSCHRIFT.

([3]) En notation moderne dans WOLF, *Gesch. der Mens.-Not.*, II et III, n° 31.

([4]) Cf. *SMB. der I. M. G.*, VI, p. 623. — Cette pièce se trouve au fol. 37*b* du manuscrit 2216 de la Bibliothèque de l'Université de Bologne (WOLF, *Mens.-Not.*, I, p. 204), à la suite d'un motet de Ciconia, mais rien ne prouve qu'elle soit réellement de ce maître.

pour l'époque, l'entrée de la 2e et de la 3e voix canonique se faisant respectivement à la quinte et à la double quinte de celle de la première voix. Cela ne va pas sans quelques heurts, tels que quintes, octaves, voire neuvièmes parallèles, mais, si l'on met à part ces accidents passagers, le problème est résolu, dans l'ensemble, non sans adresse ni agrément. L'expérience est certes audacieuse et fait pressentir à plus de cinquante ans de distance les savantes prouesses d'Okeghem; il s'y mêle, d'autre part, un curieux élément d'archaïsme sous les espèces de « hoquets » répétés, qui évoquent le souvenir de l'*ars antiqua* du XIIIe siècle, continué par l'*ars nova* du XIVe. Comme on le voit, Ciconia est le type par excellence de l'artiste de transition. C'est ce qu'on peut constater encore dans sa ballade à 2 voix, *Dolce fortuna* (1), où il imite avec une élégance charmante le style toscan du XIVe siècle, et plus encore dans la pièce à 3 voix : *O rosa bella* (2), où il combine la complexité de facture propre aux premières années du XVe siècle avec des éléments lyriques d'un goût purement italien, comme ces marches séquentielles si fréquentes et si caractéristiques dont il émaille son cantus.

L'étude sommaire que nous avons faite d'un certain nombre d'œuvres plus ou moins typiques qui ont vu le jour aux confins du XIVe et du XVe siècle a, sans nul doute, projeté quelque lumière sur cette période d'environ cinquante ans qui sépare Guillaume de Machault de notre maître, et montré, *grosso modo*, le progrès que ce dernier a fait accomplir à la musique, dès ses premiers essais d'art profane. Il convient toutefois de n'accorder à cette marche en avant aucun caractère proprement révolutionnaire et d'en rechercher plutôt la cause efficiente dans le développement normal de pratiques antérieures se rattachant à des traditions variées. A cet égard, on ne saurait trop insister

(1) Cf. Wolf, *Mens.-Not.*, II et III, no 31.

(2) Cf. *Denkm.* autr., VII, p. 227. — Le poème, qui a pour auteur Lionardo Giustiniani († 1446), a été mis en musique, au XVe siècle, par toute une série de musiciens, dont Ciconia est sans aucun doute le plus ancien (cf. les différentes versions publiées dans les *Denkm.*, VII, pp. 224 et suiv.).

sur l'opportunité qu'il y aurait à rendre accessibles, par des transcriptions en notation moderne, un nombre aussi élevé que possible de pièces appartenant à cette période intermédiaire. Dans la nécessité où l'on se trouve de se borner à une sélection, on fera bien de ne pas s'en tenir à l'exceptionnel, comme cela a été trop souvent le cas jusqu'ici, mais de choisir de préférence des morceaux tels que *Belle bonne sage,* de Baude Cordier, qui donneront une idée plus exacte de la pratique quotidienne.

* * *

Après l'analyse comparative que nous avons faite d'une partie importante de l'œuvre de Dufay et d'un nombre limité de compositions caractéristiques choisies dans celle de ses contemporains et de ses prédécesseurs, il nous paraît superflu de nous étendre encore longuement sur le rôle qu'a joué le chanoine de Cambrai dans l'histoire musicale du XVe siècle. L'importance de ce rôle se déduit d'elle-même de tout ce qui précède, et la haute idée que se faisaient de Dufay les hommes de son siècle se voit ainsi largement confirmée par la science et l'esthétique modernes.

Parmi les théoriciens du XVe siècle, Adam de Fulda s'est particulièrement attaché à définir les innovations techniques que l'on doit à notre maître. Comme nous l'avons vu plus haut [1], c'est Dufay qui aurait été le premier à pratiquer l'extension de l'échelle musicale au-dessus du *mi* du soprano (jusqu'au *la*) et au-dessous du *sol* de la basse (jusqu'au *ré*). En fait, nous avons rencontré assez bien de compositions du maître dans lesquelles la voix supérieure monte jusqu'au *fa*, et fort peu dans lesquelles la voix la plus grave descend jusqu'au *ré*. Vers le haut, Dufay [2] semble n'avoir jamais dépassé le *fa*, du moins d'après sa musique

(1) Cf. pp. 81 et suiv.

(2) En fait, dans les codices de Trente, dont la partie la moins ancienne a été rédigée peu après la mort de Dufay, la voix la plus haute ne s'élève jamais au delà du *sol* (cf. *Denkm.,* autr., VII, p. XXIII).

notée; mais il est probable qu'à l'occasion de la transposition, dont Adam nous dit qu'il usait, il ait parfois entraîné ses interprètes — chanteurs et instrumentistes — dans la région élevée qui s'étend du *fa* au *la*. Nous avons observé, d'autre part, que R. Liebert, qui appartient certainement à une génération plus ancienne que lui, atteint à deux reprises le *fa* dans le *Credo* de sa messe. Enfin, on a remarqué que Binchois affectionnait particulièrement le grave et que, dans plusieurs de ses œuvres des codices trentins, il descendait jusqu'au *ré* ([1]).

Que conclure de cela, sinon que l'innovation attribuée par Adam de Fulda à l'auteur de la messe *Se la face ay pale* doit être entendue dans le sens d'une généralisation plutôt que d'une invention proprement dite? Il est assez difficile de croire qu'avant Dufay l'idée ne soit jamais venue aux chanteurs de profiter de l'étendue exceptionnelle de leur voix vers le bas ou vers le haut ([2]). Notre maître a donc, vraisemblablement, érigé en habitude courante ce qui n'était encore qu'exceptionnel chez ses prédécesseurs, et consacré définitivement cette coutume en la transportant du domaine oral dans le domaine écrit. On fera toutefois bien de ne pas prendre cela trop à la lettre et de ne considérer, en l'occurrence, la personne de Dufay que comme le truchement en quelque sorte symbolique d'une collectivité d'artistes orientée par la force même des choses dans le sens de cette innovation.

Adam de Fulda attribue aussi au chanoine de Cambrai cette façon de composer qui a servi de modèle à ses successeurs et que l'on appelle vulgairement *manerum* (ou *manerus*) ([3]). Ici encore, il semble que, dans son zèle à louer l'ancêtre révéré, l'excellent Adam se soit laissé entraîner derechef à mettre à son actif une invention dont la paternité revient, en réalité, à plu-

---

([1]) *Denkm.*, autr., VII, p. XXIII.

([2]) Dans la seconde alternative, il ne pouvait s'agir, à la vérité, que de voix de femmes ou d'enfants.

([3]) Cf. pp. 81 et suiv.

sieurs générations successives. A en juger d'après le contexte, qui représente ni plus ni moins notre maître comme l'inventeur de la musique mensurale (*mensurabilis musicae... per... Dufay inventae*), il semble bien que le terme *manerum* doive être pris dans le sens que lui donne, au XIVe siècle, Petrus de Palma ociosa, dans son *Compendium de discantu mensurabili* (1). Cet auteur parle, à un moment donné, des *XII modi seu « maneries »* (2). Or, ces douze modes ne sont, en fait, autre chose que les douze combinaisons rythmiques que l'on peut imaginer sur la base du *modus perfectus*, du *modus imperfectus*, du *tempus perfectum*, du *tempus imperfectum*, de la *prolatio major* et de la *prolatio minor*, et qui trouvent leur application dans le *discantus mensurabilis floribus adornatus* (3). Si l'on peut, comme nous le pensons, établir une identification entre les *maneries* de Petrus de Palma ociosa et le *manerum* d'Adam de Fulda, il n'est pas douteux que le rôle de Dufay n'a point été, comme l'affirme le théoricien allemand, celui d'un véritable initiateur, mais bien plutôt d'un régulateur qui, concurremment avec la multitude de ses contemporains, s'est efforcé de mettre fin à l'excès des complications rythmiques qui régnaient dans sa jeunesse, et y a pleinement réussi, en faisant de la notation un instrument souple au service du génie créateur, alors qu'elle n'avait été trop souvent, dans la période antérieure, qu'un maître capricieux, hésitant et tyrannique.

Les affirmations d'Adam de Fulda concernant les inventions de Dufay ne doivent donc être acceptées que sous ces réserves. Toutefois, le seul fait qu'il en attribue l'initiative à notre maître suffit à prouver que ce dernier était bel et bien, dans la pensée de ses successeurs, l'homme de génie sans lequel l'avenir n'eût

---

(1) Reproduit par M. J. Wolf, dans son étude *Ein Beitrag zur Diskantlehre des XIV. Jahrh.*, SMB. DER I. M. G., XV, pp. 504 et suiv.

(2) Cf. *SMB. der I. M. G.*, XV, p. 517.

(3) Par opposition au *discantus simplex* (note contre note), qui peut se passer de mensuration. — Les exemples des douze modes que donne l'auteur du traité sont intéressants à plus d'un égard.

point été ce qu'il a été. D'ordre moins technique, les considérations de Tinctoris relatives au rôle historique de Dufay ([1]) ne sont, de même, que l'écho d'une croyance basée sur une réalité indiscutable.

*
* *

Certains auteurs modernes ont tenté de définir en termes généraux l'importance du chanoine de Cambrai. Ambros a dit de lui qu'il était le premier maître dont les œuvres donnent l'impression d'un *style,* en d'autres termes d'une forme organique si parfaitement conçue, qu'elle a pu servir de modèle pendant des siècles à ses successeurs ([2]). M. Leichtentritt le qualifie de « premier classique du nouveau style » et considère que son innovation capitale réside dans le fait d'avoir remplacé l'écriture à 3 voix par l'écriture à 4 voix ([3]). Haberl, parlant de cette « nouvelle pratique » que Dufay et Binchois auraient, d'après Martin le Franc, empruntée à Dunstable, exprime l'opinion qu'elle consiste essentiellement dans une conception « ramifiée » du contrepoint (*Verästung und Verzweigung*), basée sur le principe de l'indépendance réciproque des voix (*Selbständigkeit*) et de leur composition successive (*Nacheinander*) ([4]).

Pris en bloc, ces essais de définition renferment tous une part de vérité. Le seul reproche qu'on puisse leur faire, c'est de considérer trop notre maître comme une unité isolée au milieu de son siècle : chose éminemment excusable, lorsqu'on tient compte, d'une part, du petit nombre d'œuvres sur lequel des hommes comme Ambros et Haberl ont dû étayer leur jugement, d'autre part, de cette propension toute naturelle chez des savants épris de clarté et de synthèse, à rapporter à un individu type les innovations les plus caractéristiques d'une époque donnée.

([1]) Cf. pp. 79 et suiv.

([2]) Cf. *Musikgeschichte,* vol. II (1864), pp. 453 et suiv.

([3]) *Geschichte der Motette,* pp. 422 et 27 (Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1908).

([4]) Cf. *Dufay,* p. 114.

La vérité, c'est qu'il s'est produit, avec Dufay, ce que l'on a vu se reproduire, dans la suite, avec des maîtres comme J.-S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, etc. : nature essentiellement prédestinée à la création, dans ce qu'elle a de plus ample et de plus durable, il a concentré, dans sa personne, la somme des tendances de son temps, en leur donnant une expression plus générale que n'eussent pu le faire de moindres génies. Mais, de même que J.-S. Bach n'eût point été ce que nous savons, s'il n'avait pu s'appuyer sur un Schütz, un Buxtehude, un Vivaldi, un Couperin; de même qu'Haydn et Mozart n'eussent point réalisé telles quelles leurs prodigieuses innovations, s'il n'y avait eu avant eux les Sammartini et les symphonistes de Mannheim, de Paris et de Vienne, de même Dufay n'aurait point entraîné la musique dans un orbe nouveau, s'il n'avait pu profiter des multiples expériences de ses prédécesseurs franco-italiens et de ses contemporains anglais. Il y a pourtant une différence capitale entre sa position et celle des grands génies dont l'œuvre jalonne les siècles ultérieurs : c'est que, de son temps, l'art de la composition, au sens strict, existait à peine. Il se bornait, en effet, à des formes menues, essentiellement dépendantes d'un «substratum» littéraire et, par là-même, exclusives de tout développement proprement dit. Le chanoine de Cambrai est, comme nous l'avons vu, passé maître dans l'art d'enchâsser un rondeau ou une ballade dans le cadre exigu d'une musique mesurée avec la plus âpre parcimonie. A ce titre, il est encore un homme du moyen âge, un ciseleur, un miniaturiste, dont l'inspiration se meut dans des limites étroites imposées par une tradition formelle qui touche à la tyrannie. Cette tradition, il ne s'est guère risqué à la heurter de front dans ses œuvres profanes, mais il a, de concert avec Binchois, poussé le genre au suprême degré de la perfection, par le charme mélodique, le raffinement du rythme, la richesse et la saveur des combinaisons harmoniques, le renouvellement incessant du détail technique ou expressif. Il n'eût pas été possible d'aller plus loin dans la voie de cette orfèvrerie vocale-instrumentale,

sans tomber dans la préciosité. Les successeurs de Dufay l'ont fort bien compris et se sont ingéniés à trouver des formules à la fois plus simples et plus larges. En élevant le principe imitatif à la hauteur d'un style, en se ralliant à la conception d'une musique purement vocale, en adoptant presque sans exception la carrure populaire du *tempus imperfectum, prolatio minor* (¢) en lieu et place des complications rythmiques de la première moitié du XVe siècle, ils ont insensiblement brisé les vieux cadres et créé cette « chanson française » de la Renaissance, dont la liberté d'allure et de développement s'oppose à l'état de vassalité des rondeaux et ballades de l'époque précédente.

Si les compositions profanes de Dufay regardent surtout vers le passé [1], ses œuvres religieuses ont, au contraire, une propension à la nouveauté, grâce à quoi elles ont eu une action décisive sur l'avenir. Par l'analyse d'un nombre élevé de motets appartenant à diverses périodes de son existence, nous avons pu nous rendre compte de l'extrême variété de sa technique et de l'intelligence lucide avec laquelle il utilise les conquêtes des époques révolues ainsi que celles de son temps. Il semble bien, jusqu'à preuve du contraire, que sa production profane se soit fortement ralentie à partir de 1440 environ, tandis que sa veine religieuse a continué à s'extérioriser jusqu'aux approches de sa mort, en des œuvres de plus en plus importantes, dont les messes *Caput* et *Se la face ay pale* et le motet *Ave regina cœlorum* apparaissent, parmi celles que nous avons pu étudier, comme les plus parfaites et les plus significatives. Or, nous l'avons vu, ce qui distingue essentiellement ces compositions de celles de sa jeunesse, c'est le sens du développement organique. L'*Ave Regina* réalise ce développement dans des dimensions relativement restreintes, mais le plan d'ensemble et de

---

[1] Tout en offrant, comme toujours chez les grands génies, mille traits de détail en avance sur leur temps.

détail est si harmonieux, et va de pair avec une ampleur si nouvelle et si caractéristique dans la conception expressive et dans l'agencement contrapuntique de la substance musicale, que l'on n'hésite pas un instant à placer cette pièce parmi les sommets de la production musicale des environs de 1460-1470. Les messes, bien que de moindre valeur au point de vue émotif, ont cependant une importance théorique plus grande, parce qu'elles sont le témoignage décisif des premiers efforts qui ont été faits pour introduire les principes d'unité et d'équilibre dans une composition de vaste étendue. L'initiative de ce progrès a sans nul doute pu partir d'un autre que Dufay ; elle a pu se manifester aussi par étapes transitoires, dont il ne serait peut-être pas impossible de retrouver la trace dans le répertoire existant. La part d'invention « rationnelle » de notre maître dans le système qui consiste à réaliser l'unité et l'homogénéité au moyen d'un ténor unique et d'un motif de tête ingénieusement répartis dans les diverses divisions et subdivisions de la messe, — cette part, disons-nous, est vraisemblablement assez mince, si pas entièrement nulle. Mais les applications qu'il en a faites sont, de toute façon, des plus significatives, et il n'est pas douteux qu'elles ont été parmi les modèles principaux dont se sont inspirés ses successeurs. On peut trouver qu'elles manquent de souplesse, en ce qu'elles s'attachent avec excès à certaines formules trop rigides héritées du moyen âge. Mais quelles que soient leurs imperfections, elles n'en marquent pas moins, dans l'évolution de l'art musical, un stade de la plus haute importance. Ce sera l'œuvre de la génération suivante — des Obrecht, des Josquin, des Pierre de la Rue — d'insuffler une nouvelle vie à ce schéma, en arrondissant ses arêtes un peu vives et en y déversant les trésors d'une imagination sans cesse en éveil. Grâce à eux, le ténor, encore trop confiné, chez notre maître, dans sa fonction de « pivot », va s'épanouir en ramifications multiples, intéressant le tissu musical tout entier, et répandre dans la messe une unité moins factice et plus réellement vivante que chez Dufay ; d'autre part, une syntaxe imita-

tive, destinée à mettre en relief les éléments essentiels du texte, va se substituer peu à peu aux imitations purement accidentelles de la période antérieure et montrer la voie à ce qui va devenir, plus tard, le développement thématique. Ainsi l'art de la composition se fraie tout doucement un chemin dans l'ornière déjà très large que lui avait tracée Dufay, en attendant que les Palestrina, les Lassus, les Gabrieli et les Monteverdi le mènent sur la route royale du triomphe.

Mais cet art ne consiste pas uniquement dans la recherche de l'unité et de l'équilibre appliquée au développement en longueur. Il suppose aussi certaines conditions de perfection interne, sans lesquelles les plans architectoniques les plus heureusement combinés failliraient entièrement à leur tâche. Nous voulons parler de la manière dont se réalise l'agencement réciproque de ces éléments fondamentaux de la musique : la mélodie, la polyphonie et l'harmonie. C'est là un des aspects capitaux de l'art de la composition, et nul doute que c'est principalement à lui qu'ont pensé d'aucuns, lorsqu'ils ont cru pouvoir attribuer, en une formule d'ailleurs trop absolue, l'invention de cet art à l'Anglais Dunstable. La vérité, c'est que Dunstable, Dufay et les musiciens qu'ils ont entraînés dans leur sillage ont été les premiers à sortir de cet arbitraire plus ou moins réglé avec lequel procédaient les musiciens antérieurs au XVe siècle, chaque fois qu'ils avaient à faire chanter ensemble plus de deux parties. Le XIVe siècle italien et français offre un grand nombre de pièces de musique à deux voix qui sont parfaites en elles-mêmes ou auxquelles il manque bien peu de chose pour qu'elles le soient. Mais s'agit-il d'écrire à trois ou à quatre parties, une gêne insurmontable se fait jour tout aussitôt et l'on se trouve en présence d'œuvres rugueuses ou entortillées qui laissent l'oreille et l'esprit également insatisfaits. Pourtant l'effort pour lutter contre les obstacles est évident et se manifeste par maints symptômes. L'interdiction des quintes et des octaves parallèles, passée à

l'état de principe aux confins du XIIIe et du XIVe siècle ([1]), entre insensiblement dans la pratique et est devenue une règle générale et obligatoire au moment où Dufay entre dans la carrière musicale. Grâce à elle, ce clichage harmonique qui rend les motets de l'*ars antiqua* si désespérément monochromes, en tant qu'entités polyphoniques, disparaît peu à peu pour faire place à des combinaisons plus variées, à la faveur d'un usage de plus en plus renforcé du mouvement contraire des parties. A celui-ci s'oppose une autre forme de parallélisme, celui qui dérive de la pratique du faux-bourdon improvisé ([2]). Du domaine oral, celui-ci passe dans le domaine écrit vers le quatrième quart du XIVe siècle et connaît une fortune exceptionnelle durant le premier tiers du XVe. Mais il apparaît rarement sous sa forme la plus simple : il s'orne le plus souvent de figurations diversement dosées, qui ont pour effet de rompre la monotonie de ses successions d'accords de tierce et sixte périodiquement interrompues par des quintes vides et de les remplacer par des agglomérations harmoniques plus variées et plus complexes. Comme nous l'avons vu par de nombreux exemples, la technique de la première moitié du XVe siècle est dominée, en réalité, par un compromis entre la

---

([1]) Cf. Riemann, *Handb.*, I, 2, pp. 303 et suiv.

([2]) Nous n'aborderons pas ici la question très controversée de savoir où est né le faux-bourdon. — M. Wooldridge (*Oxford History of Music*, II, pp. 97 et suiv.) croit — contrairement à l'opinion généralement répandue (Riemann, Adler, J. Wolf), laquelle s'appuie partiellement sur le témoignage d'un théoricien du XVe siècle, Guilelmus Monachus — qu'il serait d'origine française plutôt qu'anglaise. Nous avouons avoir été d'autant plus fortement ébranlé par son argumentation, qu'après examen approfondi des exemples théoriques de G. Monachus publiés par M. G. Adler dans sa *Studie zur Geschichte der Harmonie* (Ed. Geroldsohn, Vienne, 1881), il nous a paru que cet auteur appartenait à une époque encore plus rapprochée de la nôtre qu'on ne l'avait cru jusqu'ici. (J. Wolf parle de la seconde moitié du XVe siècle, dans sa *Gesch. der Mens.-Not.*, I, p. 102, et des environs de 1450, dans son *Handb. der Notationsk.*, I, p. 333.). Tels de ces exemples évoquent, en effet, une pratique qui est bien plutôt celle du troisième que du deuxième tiers du XVe siècle : vivant et écrivant à une époque si éloignée de la période d'origine du faux-bourdon, G. Monachus avait plus de chances de se tromper que s'il avait composé son traité cinquante ou soixante ans auparavant.

pratique traditionnelle du déchant par mouvement contraire et le parallélisme mitigé du faux-bourdon figuré. Dans la suite, ce dernier passera entièrement à l'arrière-plan et ne reparaîtra plus que çà et là, comme le résidu d'une écriture passée de mode.

Telle est, dans ses grandes lignes, la marche qu'a suivie l'« art harmonique » dans la période qui s'étend approximativement de 1300 à 1450. Il nous faut maintenant considérer ce développement sous l'angle de la polyphonie, c'est-à-dire en tenant compte du fait que toute construction harmonique consiste dans un conglomérat de deux ou plusieurs mélodies. L'*ars antiqua* français est presque entièrement dominé par le principe du *tenor*. L'édifice polyphonique s'échafaude sur une cantilène appartenant à un répertoire préexistant. A vrai dire, cette construction ne fait point à l'indépendance mélodique des parties la part si belle qu'il peut paraître à première vue. Si l'on prend un motet à 3 ou 4 voix des environs de 1300, on remarquera qu'en dépit de la divergence des textes aux diverses voix, l'ensemble forme, en définitive, un bloc compact dans lequel les parties sont, musicalement, étroitement subordonnées les unes aux autres, leur individualité restant, en fait, plus sensible aux yeux et à l'esprit qu'à l'oreille.

La technique trop doctrinale du motet va insensiblement faire place à divers procédés d'emploi du ténor, qui vont libérer la polyphonie de cette armature rigide à l'excès. En résumé, deux tendances principales se font jour, dont l'une consiste à confier cette partie fondamendale à la voix supérieure, l'autre à la placer à l'intérieur du tissu polyphonique. La première se manifeste sous des aspects assez variables, mais qui aboutissent tous, en fait, à la création d'une forme primitive de monodie accompagnée. Les Italiens du XIVe siècle ont eu, dans cet ordre d'idées, une part d'initiative prééminente. Leurs madrigaux et ballades à 2 ou à 3 voix comportent, en effet, une *vox principalis* le plus souvent très figurée, à laquelle sont adaptées une ou deux voix de simple accompagnement. Selon toutes probabilités, ce *tenor* n'en est pas un au sens strict du terme,

en raison de ce qu'il est l'œuvre personnelle du compositeur. Peu importe, d'ailleurs, car cela ne change rien au principe. En effet, lorsqu'à partir de la fin du XIVe siècle, on prend l'habitude d' « harmoniser » de cette façon des mélodies religieuses ou profanes, il est parfaitement indifférent que ces cantilènes soient ou non empruntées à un répertoire préexistant. Cette harmonisation a lieu suivant les principes du faux-bourdon improvisé ou selon les règles de l'ancien déchant utilisées à rebours (1). Mais elle consiste le plus souvent, à l'époque de Dufay, en un mélange adroitement dosé de ces deux pratiques. A un cantus plus ou moins figuré s'opposent un « *tenor* » *d'invention libre* et un « *contratenor* » qui se croisent sans cesse, de façon à former, par leur conjonction, un soutien harmonique aussi parfait que possible. Les rondeaux et ballades de notre maître offrent, de même que ses hymnes religieux et ses magnificat, des exemples caractéristiques de cette manière de composer. Il est clair que la possibilité pour le musicien de créer lui-même la base harmonique de son œuvre constitue un progrès considérable en regard du système restrictif de l'ancien motet (2). Aussi ne faut-il point s'étonner de ce que les compositions écrites selon ces principes par les meilleurs maîtres sonnent le plus souvent d'une manière irréprochable. Quant à l'indépendance réciproque des parties, elle est encore quelque peu sacrifiée, surtout dans les pièces où le faux-bourdon joue un rôle prédominant. Pour qu'elle se manifeste dans tout son éclat, il importe de renoncer à cette idée d'une voix principale à laquelle les autres servent d'accompagnement. A cet égard, le placement du ténor à l'intérieur du tissu musical et

---

(1) « A rebours », parce que, dans l'ancien déchant, le *tenor* traditionnel était placé au-dessous et non au-dessus des autres voix.

(2) S'il écrit en faux-bourdon pur, il voit naturellement sa liberté entravée par les règles de cette pratique. Mais comme celle-ci réalise, par elle-même, une harmonie fort agréable à l'oreille, le progrès saute aux yeux dans ce cas comme dans l'autre.

l'adjonction d'une quatrième voix ont eu une importance décisive.

Les pièces à 4 voix sont déjà fort nombreuses avant 1450; mais ce n'est guère qu'après cette date que le quatuor harmonique-polyphonique est sorti de la période des tâtonnements, pour acquérir cette aisance classique dont s'inspireront la fin du XVe siècle et le XVIe siècle tout entier. Les grandes messes de Dufay (*Se la face; Caput*) et son motet *Ave Regina Cœlorum* comptent parmi les premiers exemples de ce style nouveau, dans lequel se résume tout l'acquis des siècles précédents. Le ténor y occupe l'une des voix intermédiaires entre le cantus et la voix la plus grave. Il ne s'impose plus ni comme base harmonique ni comme silhouette mélodique. Cette dernière est désormais constituée par une partie indépendante (*discantus*) où la fantaisie de l'auteur peut se déployer à son aise. La base harmonique n'est plus le produit hybride de croisements entre le ténor libre et le contraténor, mais une « basse » (*bassus*) agissant pour son compte personnel et visant à remplir son rôle de fondement, sans forfaire au naturel qu'il convient d'exiger d'une marche mélodique digne de ce nom. Quant à l'ancien contraténor, il reste, comme par le passé, l'*alter ego* du ténor; mais, passé au rang de voix intermédiaire et n'ayant plus à suppléer aux déficiences de son compagnon en tant que basse harmonique, il peut, lui aussi, suivre son cours sans contrainte et renoncer à ces contorsions qui le caractérisent si souvent dans la période antérieure [1].

Que Dufay ait été le principal auteur de ce perfectionnement, c'est là un fait qui ne peut faire l'ombre d'un doute. Que cette technique nouvelle ait été le fondement de la plupart des innovations réalisées par ses successeurs, cela non plus ne peut être nié. Il est pourtant un domaine dans lequel ces derniers ont

---

(1) Ceci ne doit pas être pris trop à la lettre, car les contraténors aux marches bizarres se rencontrent encore fréquemment pendant la seconde moitié du XVe siècle.

très rapidement dépassé notre maître, à savoir celui de l'imitation libre adaptée à l'écriture en quatuor. Si le chanoine de Cambrai a souvent fait preuve d'une rare dextérité dans l'application de ce procédé au trio vocal-instrumental, il n'en est pas du tout de même — tant s'en faut — lorsqu'il s'agit des grandes compositions à quatre voix de sa vieillesse. Ce sera l'œuvre des artistes de la génération suivante de remplir cette lacune et de faire triompher ainsi, sous sa forme la plus palpable, le principe de l'indépendance mutuelle des voix qui va dominer la polyphonie classique de la Renaissance.

Dufay est donc, parmi les musiciens du XVe siècle, celui qui représente de la façon la plus marquante la transition entre l'art musical du moyen âge et celui des temps modernes. Encore très attaché, par certains traits, aux traditions médiévales, il fait, d'autre part, progresser le contrepoint dans un sens qui l'éloigne de plus en plus de la scolastique semi-empirique des siècles précédents, pour le soumettre à des règles d'organisation à la fois plus larges et plus conformes à la nature. Intelligence ouverte aux tendances les plus variées, il se livre à des expériences multiples qui porteront toutes leurs fruits, parce qu'elles ont ce rare privilège d'être l'expression synthétique de leur temps. Rien de ce qu'il a produit n'est indifférent, à quelque période qu'appartiennent les pièces considérées. Et s'il est vrai qu'à la fin de sa vie il réalise des compositions d'une forme plus ample et d'une expression psychologique plus profonde, il n'en demeure pas moins que telles de ses œuvres de jeunesse, aux dissonances rudes et déréglées, ont une valeur musicale et expressive que l'on peut à grand'peine taxer d'infériorité vis-à-vis des productions plus rassises de sa maturité et de sa vieillesse.

ERRATA ET ADDENDA

P. 40, note 4. — L'article de M. le chanoine Borghezio dont il est question dans cette note, a paru dans les *Note d'archivio per la storia musicale,* I, 3-4, Rome, luglio-dicembre, 1924, pp. 200-211 (publ. en 1925), sous le titre modifié de : *La fondazione del Collegio nuovo* « Puerorum Innocentium » *del duomo di Torino.*

P. 41, note 1, ligne 3 de l'extrait d'archives, lire *nostri* au lieu de *nostris;* ligne 11, lire *recepta* au lieu de *receptu* (M. le chanoine Borghezio nous affirme que, dans les documents solidaires de celui-ci, on trouve toujours la forme *recepta,* équivalent latin de l'italien *ricevuta*).

P. 41, note 2, 2e ligne en remontant, dans le coin gauche, lire *Guillelmo* au lieu de *Guillemo.*

P. 42 et note 1. — D'après l'article cité du chanoine Borghezio, *La fondazione del Collegio,* p. 230, note 1, *comes Gebennensis* signifie sans aucun doute *comte de Genève.* Louis de Savoie, fils d'Amédée VIII, était né à Genève en 1402, et porta effectivement le titre de comte de Genève jusqu'au moment où son père, ayant abdiqué en sa faveur, il fut appelé à prendre en mains les rênes du gouvernement de la Savoie (1434).

P. 42, note 2. — Contrairement à notre avis, M. le chanoine Borghezio estime que *curato* signifie évidemment, dans cet extrait d'archives, *ecclesiastico curato,* c'est-à-dire ecclésiastique chargé du soin des âmes dans une localité donnée (Du Cange dit : *Curatus, Curio, Sacerdos ecclesie, vulgo* CURÉ).

Notre hésitation à nous ranger à cette interprétation provient de ce que Dufay n'a jamais été *presbyter.* Or, le « soin des âmes » (*cura animarum*) serait, d'après Haberl (pp. 103 et 104), l'apanage exclusif du presbytérat. Y avait-il des exceptions et Dufay a-t-il été réellement curé de La Versoye? Cela nous paraît douteux, à moins que l'on ne prenne le mot *curato* dans le sens tout à fait général d'*ecclésiastique,* abstraction faite de la *cura animarum.*

P. 51, lignes 6 et 12, lire *Monsegneur* au lieu de *Monsieur.*

P. 51. — Sur la question de savoir si Dufay a été maître de chapelle de Louis de Savoie, ou de son père Amédée VIII, il y a lieu de noter que, d'après une chronique du temps, Louis s'intéressait fort peu au gouvernement de son pays, mais qu'il mettait sa gloire à s'entourer de chanteurs et de musiciens et son plaisir à se faire donner chaque jour par eux des concerts de musique profane. (Cf. BESSELER, *Studien zur Musik des Mittelalters,* I, dans ARCHIV FÜR MUSIKW., VII (1925), 2. Heft, p. 210, spéc. note 2). Dans ces conditions, ne s'impose-t-il pas plus que jamais de croire que Dufay a été, dès 1434, plus particulièrement à son service qu'à celui de son père?

P. 52. — Ajouter à la fin de la note 2 de la page 51 relative à P. Lyvardière :

D'après l'article cité de M. BORGHEZIO, *La fondazione del Collegio ...*, pp. 236 et 237, Pierre Lyvardière était attaché à la chapelle du duc de Savoie depuis 1444 au plus tard. Un extrait d'archives du 7 décembre de cette année nous le montre recevant l'une des « roubes » (robes) destinées « aux chantres de monseigneur ». En 1445 (extrait du 5 avril), on lui alloue diverses sommes, ainsi qu'à son collègue Jaquet Villete, pour des dépenses (dîners, entretien de chevaux) faites à l'occasion d'un voyage effectué pour le compte du duc.

P. 59. — Au sujet des rencontres possibles de Dufay, Binchois et Martin le Franc à la Cour de Bourgogne, il n'est pas inopportun de rappeler les dates suivantes, relatives aux états de service de Binchois, et rapportées par M. Besseler, d'après G. Doutrepont, dans ses *Studien zur Musik des Mittelalters,* I, dans ARCHIV FÜR MUSIKW., VII (1925), 2. Heft, p. 242, note 2 :

En 1436, Binchois est mentionné comme cinquième chapelain de Philippe le Bon; en 1441, comme quatrième chapelain; en 1443, comme troisième et en 1449 comme deuxième chapelain.

P. 63, note 2. — La partie de cette note qui commence à HOUDOY doit être transportée à la page 64, à la suite de la note 1.

P. 69. — Le frère Guillaume Porée, qui a fait don à Dufay d'un livre, dont le maître dispose, dans son testament, en faveur de messire Alexandre, est sans aucun doute *Guillelmus Puréaz* ou *Porea,* religieux de l'ordre de saint Benoît, qui fut ténor à la chapelle du duc de Savoie, de 1442 à 1444, et qui fut chargé, en cette dernière année, d'aller recruter des chantres en Flandre et en Allemagne pour la dite chapelle. Il est qualifié, dans les archives, de *cantor Grasse*, ce qui indique vraisemblablement son lieu d'origine (Grasse en Provence?) (Cf. G. Borghezio, *La fondazione del Collegio...* dans les NOTE D'ARCHIVIO..., 1924, pp. 208, 235 et 236).

Pp. 85 ss. — Sur les messes complètes de la fin du moyen âge et le développement de la messe polyphonique dans le sens de l'unité de style et de facture, cf. BESSELER, *Studien zur Musik des Mittelalters*, I, dans ARCHIV FÜR MUSIKW., VII (1925), 2. Heft, pp. 194, note 5, 211 et 234.

P. 87, note 1, al. 2. — Sur le groupement des fragments de messe du ms. de Old Hall, cf. Besseler, art. cité, p. 225.

Pp. 90, 103 et 162. — Contrairement à notre assertion, un 3e magnificat (à 3 v.) de Dufay aurait été conservé, sub n° 33, dans Modène, B, Est. lat 471 (= A. X. 1. 11). Il se retrouve, anonyme, dans Florence, Bibl. naz., Magliab. XIX. 112bis, *sub* n° 19 (fol. 13*b* - 15*a*) et, sous le nom de Binchois (ajouté après coup!), dans Bol., Univ. 2216, sub n° 73. (Cf. Besseler, art. cit., p. 238.)

Pp. 129 ss. — Sur la *Missa Caput*, cf. l'intéressante étude de M. Ursprung : *Der vokale Grundcharakter des diskantbetonten figurierten Stils*, dans le BERICHT ÜBER DEN MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN KONGRESS IN BASEL (1924) (Ed. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1925), pp. 364 ss. (spéc. p. 366, où l'auteur critique en détail l'adaptation du texte à la musique, dans la mise en partition de la *Missa Caput* des *Denkm.* autrichiens).

P. 147. — Sur la fréquence du *pes*, en Angleterre, au XIVe siècle, cf. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters*, I, dans ARCHIV FÜR MUSIKW.. VII (1925), 2. Heft, p. 221, spécialement le contenu du ms. D de la Bibliothèque du chapitre de la cathédrale de Worcester, où le mot *pes* apparaît fréquemment: resterait toutefois à déterminer d'une façon précise en quoi il consiste dans chacun de ces cas.

Pp. 148 ss. — A propos du *tuba*, notons le sens dérivé qu'a ce terme dans la terminologie du moyen âge relative au chant liturgique : on l'emploie notamment comme synonyme de *mese*, *tenor*, *tonus currens*, pour désigner la médiante du récitatif archaïque. (Cf. Ilmari Krohn, *Die Kirchentonarten*, dans BERICHT ÜBER DEN MUSIKWISS. KONGRESS IN BASEL (1924), Ed Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1925, pp. 220 ss., spéc. p. 221.)

P. 149. — Sur le motet *Virgo dulcis* et le *Tuba gallicalis*, cf. Ch. Van den Borren, *La musique pittoresque dans le ms. 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg*, pp. 88 ss. du BERICHT ÜBER DEN MUSIKW. KONGRESS IN BASEL (1924). — Les deux morceaux sont reproduits *in extenso*, en partition, à la fin de cette étude.

P. 151. — Dans la 5e sélection extraite des codices de Trente (année 31, vol. 61 des *Denkmäler* autrichiens) figure, *sub* n° 45, un *Gloria* anonyme qui se trouve dans les codices 90 et 93 de Trente (nos 910 et 1720 du catal. thém.) et dans lequel tous les passages à 4 voix sont basés sur le principe du *tuba* (cf. mes. 10 à 17; 28 à 42; 61 à 69).

P. 153. ss. — M. le Dr Besseler note qu'à l'époque de Dufay, les tropes se raréfient de plus en plus. (Cf. ses *Stud. zur Musik des Mittelalters*, I, p. 228). — Cette observation tend à confirmer l'ancienneté relative du *Sanctus-Agnus papale* dont il est question à cet endroit de notre ouvrage.

P. 160. — Notre travail était terminé depuis longtemps lorsqu'a paru le vol. 61 des *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* [XXXIe année (1924), 1], dans lequel sont reproduits, pour la première fois, en partition, 1 *Kyrie*, 3 *Gloria* et 2 *Credo*, en tout 6 fragments de messe de Dufay (nos 39 à 44 du recueil) extraits des codices de Trente et qui doivent être considérés comme antérieurs à la maturité du maître. Ne pouvant entreprendre ici l'analyse de ces morceaux, nous renvoyons le lecteur à l'important article de

M. R. Ficker, *Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices*, publié dans les Studien zur Musikwissenschaft (Beiheft XI des *Denkmäler* autrichiens, 1924, pp. 3 ss.). On trouvera dans ce travail — qui apporte une contribution de premier ordre à l'étude de la technique de la messe polyphonique pendant la première moitié du XVe siècle — un commentaire approfondi des 69 fragments de messe que contient ce nouveau volume des *Denkmäler*.

P. 162, note 3. — On sait enfin, de façon précise et certaine, que le ms. A. X. 1. 11 de Modène (= Mod. B. Est., lat. 471) est écrit en *notation blanche* et non noire, grâce aux *Stud. zur Mus. des Mittelalters* de M. Besseler (p. 239).

Pp. 171 ss. — Sur le motet *Nuper rosarum*, cf. Ursprung, *Der vokale Grundcharakter des diskantbetonten figurierten Stils*, dans le Bericht über den musikw. Kongress in Basel (1924), Ed. Breitk. et H., Leipzig, 1925, pp. 372 (note) et 373.

Pp. 192 ss. — Sur le motet *Anima mea liquefacta est*, cf. l'observation de M. Ursprung, dans l'étude citée ci-dessus, p. 373.

P. 226. — M. W. Gurlitt reproduit en partition, d'après le ms. de l'Escorial, le refrain du rondeau *Franc cuer gentil* de Dufay, ainsi que la version instrumentale de ce fragment, d'après le *Buxheimer Orgelbuch,* dans son étude *Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrb.* (Cf. Bericht über den musikw. Kongress in Basel (1924), p. 167 s.). — Le texte de l'Escorial est bien, comme nous l'avions supposé, celui du rondeau *Frãc cueur gentil sur toutes grácieuse,* du *Jardin de Plaisance,* et n'a, par conséquent, aucun rapport avec *Franc corps gentil,* du même recueil.

P. 246, note 2, lire *Tappster* au lieu de *Tappoter.*

P. 256. — D'après le Dr Besseler (art. cit., pp. 232 et 233), *Bon jour bon mois* figure tout entier *sub* no 53 dans Paris, 4379; d'autre part, son ténor seulement se retrouve plus loin (no 74, fol. 64*b*) dans le même ms.

Pp. 258 et 260. — La forme spéciale de la ballade que l'on rencontre dans *Je me complains* et dans *J'ai mis mon cueur* (reprise du « clos » à la fin de la strophe) est d'un caractère sans aucun doute archaïque : elle rappelle celle que M. Besseler définit comme appartenant au XIVe siècle, à la p. 241 de ses *Studien zur Musik des Mittelalters,* I.

P. 268. — *La belle se siet* figure, de plus, au fol. 61*a* de Paris, Bibl. Nat. acq. fr. 4379. (Cf. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters,* I, p. 233.)·

P. 290. ss. — Au moment où nous mettons la dernière main à ces *addenda,* nous recevons de M. le Dr. Karl Dèzes communication de sa mise en partition d'une pièce anonyme à 3 voix, *Mille bonnours,* qui figure dans Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr., 4379, fol. 74*b*-75*a*, et qui se confond entièrement avec *Mille bonjours* de Dufay. La version de Paris offre des variantes desquelles il résulte qu'elle est plus correcte que celle de Strasbourg. Le texte, plus complet, est un compliment de nouvel an, et peut se reconstituer comme suit :

Mille bonjours vous présente
Joyeusement, madame belle.
Le jour de l'année nouvelle
Je vous donne corps et entente.

M. le Dr Dèzes a bien voulu nous communiquer, ultérieurement, la reproduction photographique des originaux de Paris et de l'Escorial. La comparaison de ces deux versions parfaitement correctes avec celle de Strasbourg prouve surabondamment que cette dernière est corrompue. On ne voudra donc voir, dans la mise en partition de *Mille bonjours* que nous avons tentée d'après elle, qu'un essai de restitution provisoire, réalisé dans des conditions particulièrement défavorables.

P. 295. — Contrairement à ce que croit M. le Profr W. GURLITT (*Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst*..., dans BERICHT ÜBER DEN MUSIKWISS. KONGRESS IN BASEL (1924). Édit. Breitkopf et Härtel, 1925, p. 174), la pièce *J'ay grate,* qui figure au fol. 42*b* du Cod. germ. 810 de Munich, n'a aucun rapport avec *J'ay grant* de Dufay (vérifié d'après un fac-similé de la pièce de Munich obligeamment mis à notre disposition par M. le Dr Dèzes).

M. le Dr Dèzes nous ayant communiqué un essai de mise en partition de *J'ay grant,* d'après une copie de la version de Coussemaker que nous lui avions fait parvenir, nous avons dû nous convaincre qu'il était possible de reconstituer cette pièce, sans devoir recourir à des conjectures trop aventureuses. Ayant soumis cette reconstitution à une critique sévère et l'ayant amendée dans de menus détails suivant nos propres conjectures, nous avons la certitude qu'elle ne diffère guère, en fait, de l'original, avant sa corruption par le copiste de Strasbourg. Ainsi restitué, le rondeau *J'ay grant* apparaît comme très supérieur à ce que nous avions supposé d'abord et digne en tous points de Dufay, par sa grâce mélodique et la souplesse de son contrepoint.

P. 298. — M. le Dr Karl Dèzes ayant bien voulu nous communiquer une reproduction photographique des deux pages du *Buxheimer Orgelbuch,* dans lesquelles figure *Portigaler,* l'examen de ce document nous a donné la conviction que les trois mesures par où commence *Portugaler* dans le manuscrit de Strasbourg n'ont pas le caractère superfétatoire que nous avions cru pouvoir leur attribuer. On les retrouve, en effet, soumises à des figurations, dans le *Portigaler* du *Buxheimer Orgelbuch,* mais placées de telle façon dans le manuscrit, qu'Eitner a pu croire qu'elles ne faisaient pas partie de ce morceau. Reste, pour la version non figurée de Strasbourg, l'obstacle du début sur la sixte. Nous estimons qu'il peut être levé sans difficulté, si l'on suppose que les deux premières notes du supérius ont été placées, par erreur, une tierce trop bas dans le manuscrit, et qu'il faut, par conséquent, lire *sol, la* au lieu de *mi, fa,* ce dont résulte un début tout à fait normal sur l'octave. La chose est d'autant plus plausible que si l'on recherche le noyau mélodique de cette entrée, d'après la version figurée du *Buxheimer Orgelbuch,* ce sont bien les deux notes *sol* et *la* et non *mi* et *fa* qui s'imposent comme les principales.

P. 302, note 2. — Au moment de la correction des épreuves de notre travail, nous apprenons, par l'étude de M. W. GURLITT, *Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst* ..., pp. 159 et ss., que cet auteur a découvert diverses autres identifications entre certaines des basses danses du manuscrit de Bruxelles et des œuvres musicales du temps, notamment : *Sans faire de vous departie* (P. Fontaine); *Une fois avant que morir* (Anon.); *Le doulx espoir* (Binchois); *La doulce amour* (Anon.).

P. 302. — M. W. GURLITT reproduit en partition, p. 162 et s. de son étude *Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst* ..., la charmante chanson de Dufay, *Estrinez moy.*, dont l'original figure dans Oxford, 213, fol. 20*b* et dans Esc. V, III, 24, fol. 59*b*. — Comme le remarque M. Gurlitt, elle offre, comme trait particulier, un partage [assez arbitraire et inégal] du texte entre le supérius et le ténor, le contraténor restant entièrement dépourvu de paroles.

P. 316. — La lacune que nous signalons à propos des œuvres religieuses de Binchois a été réparée partiellement par la publication récente, dans les *Denkmäler* autrichiens (année 31 (1924), vol. 61 de la collection, nos 19 à 31), de 13 fragments de messe fort intéressants appartenant, selon toute vraisemblance, à la jeunesse de ce maître.

Pp. 322 ss. — Si — comme on l'a soutenu à diverses reprises et comme vient encore de le faire, non sans ingéniosité, M. R. Ficker, dans son étude : *Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices* (Beiheft 11 des *Denkm.* autr. (1924), pp. 3 ss.) — Leonel (Power), compositeur largement représenté dans l'*Old Hall ms.*, ne fait qu'un avec Johannes Dunstable, il va de soi que tout ce que l'on peut dire quant au manque d'accointances du grand maître anglais avec son propre pays tombe par le fait même et laisse place à des hypothèses qui sont loin de concorder en tout et pour tout avec les nôtres. Mais les preuves en faveur de cette confusion de personnages sont-elles suffisantes? Toute la question est là.

P. 333 s. — Nous constatons, non sans plaisir, que notre appréciation sur Reginaldus Liebert se rencontre avec celle de M. O. URSPRUNG, dans sa belle étude *Der vokale Grundcharakter des diskantbetonten figurierten Stils,* parue dans le BERICHT ÜBER DEN MUSIKW. KONGRESS IN BASEL (1924), pp. 364 ss. (v. spéc. p. 372).

P. 338. — A propos de *Cacciando per gustar,* de Zacharias, signalons que, d'après les dernières recherches, l'initiative des Français, dans ce genre pittoresque, semble avoir précédé celle des Italiens. (Cf. BESSELER, *Stud. zur Mus. des Mittelalters*, I, pp. 181, 187, 197 et note 4.) — M. Besseler (art. cité, p. 193) croit aussi à l'origine française de la *caccia*, en tant que canon strict. (Cf. le remarquable exemple du XIVe siècle, *Se je chant,* qu'il publie p. 251.) D'une façon générale, il tend à rabaisser l'art polyphonique italien au profit de l'*ars nova* français de la même époque, thèse qu'il étaie, au demeurant, avec un grand luxe d'arguments.

P. 340 et note 2. — Pour les adjonctions et rectifications au catalogue thématique des œuvres de Ciconia, dressé par M. J. Wolf, cf. BESSELER, *art. cité,* p. 231, note 3.

P. 340 s. — Comme preuve de l'importance de Ciconia, on peut encore citer le *Gloria* et le *Credo* de ce maître, récemment publiés dans les *Denkm.* autrichiens (XXXI, vol. 61, nos 1 et 2), et sur la hardiesse anticipatrice desquels M. R. Ficker attire l'attention dans le commentaire qu'il en fait, pp. 7 ss., de son étude *Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices*, parue dans le Beiheft XI des dits *Denkm.*

P. 350, note 2. — Dans son étude *Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices* (Beiheft XI des *Denkm.* autrichiens, 1924), M. Ficker (pp. 17-18 et 38) ne doute pas de l'origine anglaise du faux-bourdon, mais n'apporte aucune preuve nouvelle à l'appui de cette conviction. — Cf., dans le même sens, Dom ANSELM HUGHES, *Worcester Harmony of the fourteenth century*, dans les PROCEEDINGS OF THE MUSICAL ASSOCIATION, 1924-1925, pp. 15 ss. (voir spécialement p. 30 et, p. 17, le *conductus* du XIVe siècle *Salve Rosa* du ms. add. 68 de Worcester, œuvre anglaise relativement ancienne, dans laquelle le style de faux-bourdon est très apparent, ainsi que dans un grand nombre d'autres œuvres du même manuscrit.

Note additionnelle sur le séjour de Dufay en Savoie.

A l'instant où nous corrigeons les dernières épreuves de ce *Mémoire,* nous apprenons, par M. le chanoine Borghezio, qu'il a paru, dans le périodique turinois *Santa Cecilia* (XXVII, 1925, nº II, pp. 19 ss. et III, pp. 34 ss.), un article du marquis Stanislao Cordero di Pamparato sur le séjour de Dufay à la Cour de Savoie *(Guglielmo Dufay alla Corte di Savoia).* Cette étude, qu'a bien voulu nous faire parvenir M. Marcello Capra, directeur-fondateur de *Santa Cecilia,* apporte les éléments inédits qui suivent, basés sur des extraits d'archives :

En *1435,* Dufay reçoit quelques aunes de drap pour se faire faire un capuchon et un vêtement.

En *1437*, il reçoit derechef du drap pour se vêtir.

En *1438,* le trésorier général de la Cour de Savoie fait allusion à lui dans un extrait d'où il résulte que, le 16 octobre de cette année, il quitta Le Bourget avec le curé de Chanaz en Bugey, Elino Fustien, Guillot et Girardo Bourdon, tous chapelains d'Amédée VIII, pour se rendre à Pinerolo (Pignerol), où le prince Louis de Savoie et sa femme, Anne de Chypre, les avaient précédés pour passer l'hiver.

En *1450,* Guillaume Dufay vint à Turin, vers la fin de mai, accompagné de neuf moines, et logea avec eux à l'*Osteria del Capello,* du 26 mai au 1er juin, aux frais du duc Louis de Savoie. L'extrait relatif au paiement du compte à l'hôtelier qualifie Dufay de *cantor illustrissimus domini Ducis Burgundie.*

En *1455*, Dufay est inscrit parmi les chanteurs de la chapelle ducale auxquels on offre des étrennes, le premier de l'an, selon la coutume de la Cour de Savoie.

En *1467*, le trésorier général remet 4 ducats à « *messire Gille Arpin... qui venoit de Picardie et alloit à Rome et appourta de la part de Messire Guillaume Du Fays aucunes messes faites en lart de musique nouvellement...* »

L'étude de M. Cordero donne lieu, en outre, aux remarques suivantes :

1º L'extrait de comptes reproduit dans le présent mémoire, page 42, note 3, est daté, par M. Cordero, du 21 mars 1434, au lieu du 21 mars 1435, date qui nous

avait été indiquée par M. le chanoine Borghezio. Il en résulterait que, contrairement à l'usage de la Cour de Savoie, Dufay aurait reçu d'avance, comme par l'effet d'un privilège spécial, le salaire afférent à la période allant du 1er février 1434 au 31 mars 1435. Nous ne disposons pas des éléments nécessaires pour éliminer cette contradiction, qui résulte peut-être de ce que M. Borghezio a adopté la chronologie moderne, tandis que M. Cordero s'en est tenu à la chronologie ancienne, qui faisait commencer l'année à partir du 25 mars (21 mars 1434, chronologie ancienne = 21 mars 1435, chronologie moderne).

2° M. Cordero interprète les mots *Curato Versoye*, qui figurent dans l'extrait d'archives reproduit page 41, note 2 de ce mémoire, comme s'il s'agissait d'un bénéfice accordé à Dufay par le duc de Savoie. *Versoye* serait, selon lui, *Versoix* dans le paix de Gex, au nord de Genève, et non *La Versoye*, près de Thonon.

3° Notre hypothèse selon laquelle les deux subsides de 10 florins auxquels il est fait allusion dans les extraits d'archives respectivement reproduits dans les notes 1 et 2 de la page 41 de ce mémoire, peuvent être considérés comme ne faisant pas double emploi entre eux, est confirmée par M. Cordero, page 34 de son étude.

4° D'après M. Cordero, la lettre à Dufay reproduite pages 50 et suivantes de ce mémoire, aurait été écrite, non point par le duc Louis de Savoie (ou l'un de ses fonctionnaires en son nom), comme le croit le chanoine Borghezio (*La fondazione del Collegio...; Note d'archivio,* 1924, pp. 210 et 246), mais bien par sa femme, Anne de Chypre.

L'étude de M. Cordero di Pamparato nous suggère, en définitive, cette conclusion qu'il est bien difficile de situer dans le temps, d'une façon tout à fait précise, les sept années que Dufay prétend, dans son testament, avoir passées en Savoie. Il semble, en réalité, que, sauf peut-être tout au début, les fonctions de notre maître à la Cour savoisienne ont revêtu un caractère en grande partie honorifique, et que les séjours qu'il a faits dans ce pays ont été interrompus, à diverses reprises, par des congés de longue durée (cf. Cordero, p. 34), qui lui laissaient le loisir de se livrer à d'autres occupations, telles que ses études de droit canon, voire de se mettre au service d'autres princes, comme le duc de Bourgogne (cf. l'extrait de 1450). Il se confirme donc de plus en plus que Dufay était devenu, dès 1435, un personnage considérable, dont les princes se disputaient le concours et l'amitié et qui pouvait, grâce à cela, se permettre vis-à-vis d'eux une liberté quasi complète d'aller et venir.



INDEX

DES NOMS PROPRES ET DES TITRES D'ŒUVRES [1].

---

[1] Les titres d'œuvres sont indiqués en *italique*. Les pièces dont l'auteur n'est pas cité sont de Dufay.

TABLE DES MATIÈRES



IMPRIMERIE J. DUCULOT - GEMBLOUX
IMPRIMÉ EN BELGIQUE

1294. AUDA, A., L'École musicale liégeoise au Xe siècle. Étienne de Liége (212 p. in-8°, 5 planches, 1923) 10 00
1295. LEURIDANT, F., Une éducation de Prince au XVIIIe siècle : Charles-Joseph de Ligne (81 p. in-8°, 1923) 6 00
1296. LECLERCQ, J., L'Islande et sa littérature (76 p. in-8°, 1923) 5 00
1297. DES MAREZ, G., La Place Royale, à Bruxelles (224 p. in-4°, 28 fig., 1923) 25 00
1298. HUBERT, E., Le protestantisme dans le Hainaut au XVIIIe siècle. Notes et documents (189 p. in-4°, 1923) 12 00
1299. ANTEN, J., Le Salmien métamorphique du sud du massif de Stavelot (34 p. in-4°, 1 carte, 1 planche et 5 fig., 1923) 8 00
1300. BUTTGENBACH, H., Description des minéraux du Congo belge (sixième mémoire) (36 p. in-8°, 11 fig., 1923) 3 00
1301. BERLIÈRE, U., Les Monastères doubles aux XIIe et XIIIe siècles (32 p. in-8°, 1923) . . 2 00
1302. GOSSART, E., Charles-Quint et Philippe II dans l'ancien drame historique espagnol (64 p. in-8°, 1923) 4 00
1303. LAGRANGE, CH., Remarques sur la relativité (51 p. in-4°, 9 fig., 1923) 4 00
1304. VANDEVELDE, J., Observations sur la respiration chez les Larves d'Amphibiens (45 p. in-8°, 4 fig., 1923) 3 00
1305. CESÀRO, G., Sur quelques lieux géométriques relatifs aux triangles qui ont leur ellipse de Steiner commune (36 p. in-4°, 7 fig., 1923) 3 00
1306. BACKES, F., Étude de quelques transformations des courbes et des surfaces (72 p. in-8°, 1923) 6 00
1307. LAGRANGE, CH., Sur la déduction de principe de la mécanique rationnelle (22 p. in-4°, 2 fig., 1923) 2 00
1308. WILMOTTE, M., De l'origine du roman en France (71 p. in-8°, 1923) 5 00
1309. BERLIÈRE, U., Le recrutement dans les monastères bénédictins aux XIIIe et XIVe siècles (66 p. in-8°, 1924) 4 50
1310. LEMBRECHTS, A., Sur les réseaux conjugués composés de courbes planes dont les plans passent par des droites fixes (37 p. in-8°, 1924) 3 00
1311. MASSART, J., L'évolution est-elle irréversible ? (12 p. in-8°, 5 fig., 1924) 1 25
1312. LAGRANGE, CH., Sur le principe de la Résolution des équations. Emploi d'un paramètre imaginaire et continuité dans le passage de la réalité à l'Imaginarité. Résolution de l'équation algébrique du mième degré (73 p., in-4°, 1924) 6 00
1313. MASSART, J., La coopération et le conflit des réflexes qui déterminent la forme du corps chez *Araucaria excelsa* R. Br. (33 p., in-4°, 10 fig., 12 pl., 1924) 5 00
1314. LAGRANGE, CH., Remarques sur la relativité. II. Étoiles doubles. Sur une hypothèse concernant la propagation de la lumière, etc. (12 p. in-4°. 2 fig., 1924) 1 00
1315. TERBY, J., Étude cytologique et histologique de la reviviscence chez les Mousses (67 p. in-4°, 2 planches, 1924) 8 50
1316. HUBERT, EUG., Notes et documents sur l'Histoire religieuse des Pays-Bas autrichiens au XVIIIe siècle. Une enquête sur la situation religieuse de la partie flamande des Pays-Bas en 1723 (142 p. in-4°, 1924) 8 00
1317. CARTON DE WIART, H., La candidature de Philippe d'Orléans à la souveraineté des Provinces belgiques en 1789-1790. (Documents inédits) (86 p. in-8°, 1 pl., 1924) . . . 6 50
1318. GODEAUX, L., Sur les involutions d'ordre huit appartenant à une surface de genres un (33 p. in-8°, 1924) 2 50
1319. DOMS, EDM. et VANDERVELDE, EM., Au pays des fraises. Étude monographique (57 p. in-8° et 5 pl., 1924) 6 50
1320. TERBY, J., La division somatique du *Plasmodiophora brassicae* Wor. (27 p. in-8°, 3 fig. et 2 pl., 1924) 3 50
1321. DESCAMPS, R. Préparation nouvelle des α Phénylamido- α Phényléthane, Propane, Butane, résolution de l'α phénylamido- α phényléthane en ses antipodes optiques. Études sur la dispersion rotatoire de l'un de ces antipodes (68 p. in-8°, 1924) . . . 2 50
1322. WAUTERS, R., L'Évolution du Marxisme, depuis la mort de Marx (128 p. in-8°, 1924) . 7 00
1323. DE JANS, C., Sur la stabilité du mouvement d'une particule massique dans le champ de Schwarzschild (122 p. in-8°, 2 fig., 1924) 7 00
1324. MASSART, J., Recherches expérimentales sur la spécialisation et l'orientation des tiges dorsiventrales (54 p. in-4°, 19 fig., 12 pl., 1924) 10 00
1325. VANDERLINDEN, E., Chronique des événements météorologiques en Belgique jusqu'en 1834 (329 p., in-4°, 1924) 16 00
1326. BRUYLANTS, C., LAFORTUNE, F., et VERBRUGGEN. Nouvelles déterminations du poids atomique du Selénium (31 p., in-8°, 1924) 1 25
1327. CAPART, JEAN. Un fragment de Naos Saïte (26 p., in-8°, 3 fig., 3 pl., 1924) 5 00
1328. PHILIPPOT, H., Expression analytique des variations de la température de l'air (48 p. in-4°, 12 cartes et diagrammes, 1924) 5 00
1329. HINNISDAELS, GEORGES. L'Octavius de Minucius Felix et l'Apologétique de Tertullien (139 p. in-8°, 1924) 8 00
1330. VERLAINE, L. L'instinct et l'intelligence chez les Hyménoptères. I. Le problème du retour au nid et de la reconnaissance du nid (*Vespa vulgaris*, Linn.) ; *Bombus lapidarius*, Linn. et *B. hortorum*, Linn. (78 p. in-8°, 25 fig., 1924) 7 50
1331. LAGRANGE, CH. Sur le principe de la résolution des équations (2e mém.) (51 p. in-4°, 1925) 3 00
1332. BRUYLANTS, P. et CASTILLE, A. Spectres d'absorption ultra-violets des butènes-nitriles et des butènoïques (30 p. in-8°, 8 grav., 1925) . . . . } 4 00
1332bis. BRUYLANTS, P. et CHRISTIAN, A. Thermochimie des butènes-nitriles (10 p. in-8°, 1925) }

1333. Saltykow, U. Sur la théorie des équations aux dérivées partielles du premier ordre d'une seule fonction inconnue (172 p. in-4°, 1925) 15 00
1334. Legraye, Michel. Les relations entre le Dinantien et le Westphalien en Belgique (40 p., in-4°, 3 fig. et 1 carte, 1925) 7 50
1335. Cesàro, G., La Valentinite accompagnant la Nadorite à Djebel-Nador. Étude des formes de la « Valentinite » des autres localités (57 p. in-8°, 8 fig., 1925) 5 00
1336. Vorobeitchik, J. Équations fondamentales d'un mélange de *n* fluides, déduites de la théorie cinétique, en tenant compte du diamètre des molécules (32 p. in-4°, 1925) . 5 00
1337. Bouillenne, R. Les Racines-échasses de *Iriartea exorrhiza* Mart. et de *Pandanus* div. sp. (Pandanacées) (46 p. in-8°, 8 pl. et 4 photos, 1925) 15 00
1338. Bonenfant, Paul. La suppression de la Compagnie de Jésus dans les Pays-Bas autrichiens (262 p. in-8°, 1925) 17 00
1339. Rombaut Van Doren O. S. B. Étude sur l'influence musicale de l'abbaye de Saint-Gall (VIIIe-XIe siècles) (160 p. in-8°, 3 pl., 1925) 13 00
1340. Cesàro, G. Limites entre lesquelles peuvent se mouvoir les éléments de certains Triangles sphériques caractérisés par une ou plusieurs relations entre leurs angles (101 p. in-8°, et 15 figures, 1925) 10 00
1341. Van Straelen, Victor. Contribution à l'étude des Crustacés décapodes de la période jurassique (482 p. in-4°, 170 fig. et 10 pl., 1925) 55 00
1342. Delcourt, Marie. Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance (282 p. in-8°, 1925) 18 00
1343. Monoyer, A. Anatomie du *Cocos Botryophora* Mart. (64 p. in-8°, 10 pl., 1925) . . . 12 00
1344. Terby, J. Étude cytologique sur les nodosités radicales des légumineuses (35 p. in-8°, 2 pl., 1925) 6 00
1345. Pauwen, L. Nivellement de haute précision d'une partie de l'Ourthe supérieure et étude de son creusement (56 p. in-4°, 14 fig., 5 pl., 1926) 15 00
1346. Ganshof, François-L. Étude sur les ministeriales en Flandre et en Lotharingie (456 p., in-8°, 1926) 20 00
1347. Bourgeois, P. Recherche sur le mouvement d'étoiles voisines du Soleil (46 p. in-4°. 11 fig., 1926) 7 50
1348. Lagrange, Ch., Principe général du développement d'une fonction au moyen d'autres fonctions. Démonstration directe de la formule de Taylor (8 p. in-4°, 1926) . . 3 00
1349. Roskam, A. La structure des tiges grimpantes comparée à celle des tiges dressées (53 p. in-8°, 29 fig., 1926) 8 00
1350. Delbouille, M. Les origines de la Pastourelle (44 p. in-8°, 1926) 4 00
1351. Van den Borren, Charles. Guillaume Dufay. Son importance dans l'évolution de la musique au XVe siècle (371 p. in-8°, 2 pl.) 35 00

TRAVAUX SOUS PRESSE :

Doutrepont, Georges. Les Types populaires de la Littérature française (in-8°).
Pelseneer, P., La proportion relative des sexes chez les animaux et particulièrement chez les Mollusques (in-8°, fig.)
Des Marez, G. La colonisation franque et la question agraire en Belgique (in-4°, carte et pl.).
Doutrepont, G., Les acteurs masqués et enfarinés au VIIe siècle (in-8°).
Rutot, A. Note préliminaire sur la découverte faite à Spiennes, dans les galeries souterraines, d'objets sculptés en craie inconnus jusqu'ici (in-8°, 62 grav.).
Poncelet, Alfred. S. J. Histoire de la Compagnie de Jésus en Belgique (in-8°).
Verhulst, Louis. Entre Senne et Dendre (in-8°, cartes et planches).
Warzée, J. Le mouvement du Satellite de Neptune. Évaluation de l'aplatissement de la planète (in-4°).
Gilard, P. Recherches sur la constitution des craies du Limbourg (in-4°, pl., fig. et cartes).
Chainaye, R. Monographie du *Soliva Anthemidifolia* R. Br. (in-8°, fig.).
Cox, J.-F. Procédé d'identification des petites planètes (in-4°, 2 fig., 1 diagr.).

22-3-1926